

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Da Tradução à Representação: Reflexão sobre  
problemas e estratégias para a Tradução do Texto  
Dramático**

Pedro Rafael Gomes Ferreira

Trabalho de projeto orientado pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Anabela

Proença Leitão Martins Gonçalves, especialmente elaborado para

a obtenção do grau de Mestre em Tradução.

2017



## **Agradecimentos**

Gostaria de expressar os meus mais sinceros agradecimentos a todos aqueles que contribuíram para a realização deste trabalho de projeto:

À minha Orientadora, Professora Doutora Anabela Gonçalves, por todo o apoio, disponibilidade e trabalho rigoroso durante todas as etapas do projeto.

À companhia Teatro da Garagem, em particular à Dr.ª Maria João Vicente e à Dr.ª Carolina Mano, pela simpatia e generosidade com que disponibilizaram as obras em análise, bem como aos atores Nuno Pinheiro, Nuno Nolasco, Ana Palma e Beatriz Godinho, do Teatro da Garagem, pelo interesse e empenho que demonstraram durante a sessão de leitura encenada.

Aos meus Professores de Licenciatura e Mestrado, pelos conhecimentos transmitidos ao longo da minha formação na área da Tradução.

À minha Família, pelo apoio incondicional, pelo carinho e pelo incentivo diários.

Aos meus Amigos e Colegas de Licenciatura e Mestrado, pela troca de informações relevantes, bem como pela boa disposição em momentos mais difíceis.

## Resumo

O presente relatório de projeto tem como objetivo a análise dos desafios da tradução do texto dramático, através da apresentação e discussão de princípios teóricos relacionados com esta e do comentário à tradução de dois textos dramáticos com línguas de partida diferentes: a obra espanhola *Verano en diciembre* e a obra inglesa *Chair*.

Na perspetiva da tradução do texto dramático integrada no contexto mais amplo da encenação (tradução teatral), o tradutor depara-se com problemas específicos, resultantes da transposição intersemiótica de um texto escrito para um texto que tem como objetivo último a produção oral.

De modo a explorar estas especificidades da tradução teatral, o projeto que aqui se apresenta contou com a colaboração da companhia Teatro da Garagem, que generosamente disponibilizou as obras supracitadas. Esta colaboração incluiu a realização de uma sessão de leitura encenada da primeira versão da tradução das obras, cujos resultados contribuíram para o enriquecimento da tradução final que é objeto de estudo do presente relatório.

O relatório encontra-se dividido em três partes principais, cada uma delas organizada em diferentes secções. A primeira parte foca-se em questões teóricas relacionadas com o texto dramático, incluindo as características específicas deste género textual, as diferentes abordagens à tradução do mesmo, o conceito de representabilidade (*performability*) e as marcas de oralidade e de registo informal em texto escrito, que predominam em ambas as obras analisadas no presente relatório.

A segunda parte do relatório consiste na análise das traduções realizadas, abordando-se vários aspetos que decorrem do registo oral presente nos textos, como, por exemplo, as palavras e expressões informais, as interjeições, as formas de tratamento e os marcadores discursivos. Também são discutidos aspetos relacionados com a terminologia e com a tradução de elementos e referências culturais.

A terceira e última parte centra-se nos resultados da leitura encenada realizada pelos atores do Teatro da Garagem, sendo discutidas as alterações efetuadas com o intuito de contribuir para a representabilidade de ambas as obras.

Através da discussão e justificação das opções de tradução tomadas, pretende-se que o presente relatório possa contribuir para uma reflexão no contexto mais geral da tradução e no contexto particular da tradução do texto dramático.

Palavras-chave: texto dramático, tradução teatral, representabilidade, oralidade informal.

## Abstract

This report aims to analyze the challenges of translating dramatic texts by means of the presentation and discussion of theoretical principles related to this type of translation and the comment of the translation of two dramatic texts with different source languages: the Spanish play *Verano en diciembre* and the English play *Chair*.

From the standpoint of translating the dramatic text as a component of the broader context of the performance on the stage (theatre translation), the translator faces specific problems resulting from the intersemiotic transposition of a written text into a spoken text.

In order to explore these specificities of theatre translation, this project cooperated with the theatre company Teatro da Garagem, who generously provided the aforementioned plays. This cooperation included a stage reading session of the first version of the translated plays, the results of which contributed to the final translation, which is the main goal of this report.

This report is structured in three main parts, each of them divided into different sections. The first part focuses on theoretical aspects of the dramatic text, including specific characteristics of this genre, different approaches for its translation, the concept of performability and the informal and markedly oral language that characterizes both translated texts.

The second part of this report consists of the analysis of the translation work, addressing several aspects related to the oral language, such as informal words and phrases, interjections, forms of address and discourse markers. Other aspects related to terminology and the translation of cultural elements and references are also discussed.

The third and last part focuses on the results of the stage reading performed by the actors of Teatro da Garagem, with the discussion of the changes made to the texts in order to contribute to their performability.

By means of discussing and justifying the chosen translation options, this report aims to contribute to a reflection in a more general context of translation and in the particular context of the translation of the dramatic text.

Keywords: dramatic text, theatre translation, performability, oral and informal language.

# Índice

1. Introdução.....	10
2. Texto dramático, teatro e tradução.....	13
2.1. Texto dramático e representação teatral.....	14
2.2. Tradução do texto dramático.....	16
2.3. O conceito de representabilidade.....	18
2.4. Marcas de oralidade e registo informal em texto escrito.....	20
3. Análise de questões de tradução.....	29
3.1. Questões comuns à tradução da obra espanhola e da obra inglesa.....	29
3.1.1. Marcas de oralidade.....	30
3.1.1.1. Registo linguístico informal: gíria e calão.....	30
3.1.1.2. Interjeições.....	47
3.1.1.3. Formas de tratamento.....	56
3.1.1.4. Marcadores discursivos.....	63
3.1.2. Aspectos terminológicos.....	67
3.1.3. Marcas culturais e opções linguísticas.....	73
3.2. Algumas especificidades da tradução espanhol-português.....	86
3.2.1. Opções linguísticas na tradução de duas variedades do espanhol.....	87
3.2.2. Falsos amigos e polissemia na língua de partida.....	90
3.2.3. Representação escrita de aspetos fonéticos.....	96
3.2.4. Pontuação.....	99



3.3. Algumas especificidades da tradução inglês-português.....	101
3.3.1. A questão do sujeito nulo.....	101
3.3.2. Pontuação.....	103
4. Leitura encenada.....	107
5. Conclusão.....	112
6. Referências.....	115

## 1. Introdução

No âmbito do trabalho final do Mestrado em Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, procedeu-se à tradução de dois textos dramáticos com línguas de partida diferentes: a obra espanhola *Verano en diciembre* e a obra inglesa *Chair*. O presente relatório de projeto tem como objetivo a discussão dos desafios da tradução do texto dramático, através da análise das traduções de ambas as obras.

A obra *Verano en diciembre*, da autoria de Carolina África Martín, foi publicada em 2013, tendo ganho o *Premio de Teatro Calderón de la Barca*. A história centra-se no quotidiano de uma família composta por quatro gerações de mulheres muito diferentes. No decorrer da ação, que se situa na casa da família, assistimos aos diversos momentos conturbados vividos pelas personagens, que dão origem a discussões acesas e desavenças. Durante estas circunstâncias difíceis, os laços familiares entre as irmãs, a mãe e a avó serão colocados à prova e todas terão de se unir para ultrapassarem as suas diferenças.

No caso da obra inglesa *Chair*, da autoria de Yves Baignères, o texto não se encontra publicado, pelo que a tradução foi realizada a partir do guião da peça, escrito em 2015. A ação centra-se nas personagens Tony, David e Nicola, irmã mais nova de David. A história inicia-se com Tony a telefonar para David, pedindo-lhe para examinar uma cadeira. Este simples favor desencadeia toda a trama da peça, à medida que se desvendam detalhes sobre a cadeira. Enquanto tentam decidir o destino da mesma, as personagens entram em confronto, seguindo-se momentos de grande tensão entre elas.

Ambas as obras foram generosamente disponibilizadas pela companhia Teatro da Garagem, a partir de uma seleção de textos do projeto EURODRAM - Rede Europeia de Tradução Teatral, que tem como objetivo promover a circulação, a tradução e a divulgação de textos dramáticos de diferentes línguas da Europa e da Ásia Central. A colaboração com a companhia incluiu a realização de uma sessão de leitura encenada da primeira versão da tradução das obras, que contribuiu para o enriquecimento não só da tradução final como também do presente relatório.

A escolha da realização deste trabalho de projeto foi motivada, em parte, por envolver um tipo de tradução algo diferente do que é lecionado no Mestrado em Tradução, o que permitiu colocar em prática os conhecimentos adquiridos e, ao mesmo tempo, adquirir experiência numa nova área de tradução. Com efeito, a tradução de texto dramático é uma área marcada por uma relativa instabilidade, evidenciada pela diversidade inconclusiva de debates teóricos, decorrente da multiplicidade de práticas dos tradutores e das companhias de teatro. Deste modo, o presente relatório pretende explorar as especificidades da tradução teatral, na perspetiva de encenação do texto dramático, através da análise da tradução de textos que se destinam a ser realizados oralmente.

Para além desta introdução, o relatório inclui três partes principais, cada uma delas organizada em diferentes secções. A primeira parte, designada “Texto dramático, teatro e tradução”, centra-se em questões teóricas relacionadas com a tradução do texto dramático e encontra-se dividida em quatro secções. A primeira secção aborda as características específicas deste género textual, incluindo a distinção entre texto dramático, destinado à leitura, e texto teatral, destinado à representação em palco. A segunda secção centra-se nas diferentes abordagens à tradução do texto dramático, que variam consoante a importância dada ao grau de articulação entre o texto traduzido e a sua representação em palco. A terceira secção introduz o conceito de representabilidade (*performability*), que assume um papel fundamental na perspetiva de encenação do texto dramático. Por último, a quarta secção foca-se na discussão das marcas de oralidade e de registo informal em texto escrito, que predominam em ambas as obras analisadas.

A segunda parte do relatório consiste na análise das traduções realizadas e encontra-se dividida em três secções principais. Na primeira secção, são analisadas questões de tradução que surgiram em ambas as obras, independentemente do par de línguas envolvido, incluindo a discussão de vários aspetos que decorrem do registo oral presente nos textos, como, por exemplo, as expressões informais, as interjeições, as formas de tratamento e os marcadores discursivos. Também são discutidos aspetos relacionados com a terminologia e com a tradução de elementos e referências culturais. A segunda secção centra-se na análise de questões específicas da obra

espanhola *Verano en diciembre*, discutindo-se opções linguísticas na tradução de duas variedades do espanhol, casos de polissemia na língua de partida, a representação escrita de aspetos fonéticos e a pontuação do texto. Por sua vez, a terceira secção foca-se em questões particulares da obra inglesa *Chair*, abordando características relacionadas com a questão do sujeito nulo e apresentando-se um caso peculiar em que se verifica a omissão intencional de sinais de pontuação no texto de partida.

A terceira e última parte centra-se nos resultados da leitura encenada realizada pelos atores do Teatro da Garagem. A contextualização breve deste processo é seguida da discussão sobre as alterações efetuadas com o intuito de contribuir para a representabilidade de ambas as obras.

Ao longo do presente relatório, são analisados excertos dos textos de partida e das respetivas traduções que se consideraram exemplificativos das várias temáticas abordadas, discutindo-se e justificando-se as opções tomadas. Espera-se que tal análise possa contribuir para uma reflexão no contexto mais geral da tradução e no contexto particular da tradução de textos dramáticos.

## **2. Texto dramático, teatro e tradução**

Nos dias de hoje, a tradução é entendida como uma prática multifacetada, sendo igualmente reconhecida como um fator dinâmico na constituição e evolução das culturas nacionais, representando uma componente ativa da comunicação interliterária e intercultural. Desde a institucionalização da disciplina autónoma denominada Estudos de Tradução, no início dos anos 70, que abriu a sua investigação para novos campos de reflexão e de conhecimento, a tradução conquistou um espaço de questionamento não negligenciável em diversas áreas de estudo, algumas com uma longa tradição académica, como é o caso dos estudos literários. De entre os géneros literários existentes, destacamos o dramático, sobre o qual o presente relatório irá incidir. Uma reflexão teórica sobre este tipo de texto apresenta uma pertinência acrescida, na medida em que as suas características levam à necessidade de uma articulação entre vários elementos linguísticos e paralinguísticos, que devem contribuir para a produção do objeto artístico final, isto é, a obra traduzida encenada enquanto objeto semiótico complexo e ação comunicativa. A respeito deste tópico, Zurbach (2007) refere que a tradução teatral é multifacetada e dificilmente redutível a um modelo normativo predefinido:

“De facto, a tradução tem com o texto de teatro, mais do que com outras formas literárias, relações complexas, de que é reflexo a diversidade (inconclusiva) dos debates teóricos em torno de um hipotético modelo de tradução teatral confrontado com a pluralidade das práticas dos tradutores e dos produtores de teatro que a elas se associam.” (Zurbach, 2007: 171)

De modo a compreender melhor os desafios da tradução do texto dramático, a primeira parte do relatório será focada na apresentação e análise de diversas abordagens propostas por tradutores e teóricos da área. Na primeira secção deste capítulo, serão apresentadas as características particulares deste género textual, incluindo a possibilidade de distinção entre texto dramático (destinado à leitura) e texto teatral (destinado à receção cénica), bem como o sistema de elementos linguísticos e paralinguísticos que subjaz à representação em palco. A segunda secção

será focada nas diferentes abordagens à tradução do texto dramático, que variam consoante a importância dada ao grau de articulação entre o texto traduzido e a representação teatral. Na terceira secção, será abordado o conceito de representabilidade (*performability*), que assume um papel fundamental na perspectiva de encenação do texto dramático. Finalmente, a quarta secção focar-se-á na discussão de diversos aspetos que resultam da presença de marcas de oralidade e de registo informal em texto escrito, dado que, em última instância, o texto não se destina apenas a ser lido, mas também a ser dito; tais características predominam em ambas as obras analisadas no presente relatório. Entre esses aspetos, incluem-se as diferenças entre a oralidade e a escrita, as particularidades do registo oral informal e os diversos tipos de variação linguística que podem resultar deste uso diferenciado da língua, sendo apresentados alguns exemplos retirados das obras traduzidas.

## **2.1. Texto dramático e representação teatral**

O texto dramático é um género literário que se encontra regulado pelo código de um sistema semiótico específico, o da literatura. Elam (1997: 2) define texto dramático como “mode of fiction designed for stage representation and constructed according to particular (‘dramatic’) conventions.” Incluindo características específicas de textos de tipo narrativo, o texto dramático apresenta uma sequência de ações e de eventos integrada numa determinada moldura espaço-temporal, realizada por agentes e capaz de perturbar o *status quo*. Com o progredir da história, esses eventos adquirem uma densidade dramática que culminará no clímax, seguindo-se, normalmente, o estabelecimento de uma nova ordem. Ao privilegiar a dinâmica do conflito, o texto dramático apresenta uma estrutura dialógica, de carácter performativo e composta por diversos elementos dêiticos, através da qual se estabelecem trocas conversacionais entre as diferentes personagens.

O texto dramático é também composto por didascálias ou indicações cénicas que situam a ação no tempo e no espaço, caracterizam as personagens, fornecem informações sobre os seus gestos e movimentos em palco e o modo como devem proferir as suas falas.

Desta forma, o texto dramático evidencia marcas de representabilidade, gestualidade e fisicalidade, que podem ser condensadas num único conceito: teatralidade (Elam, 1997: 142 *apud* Grilo, 2010: 8). Estas marcas demonstram a tendência para o texto dramático resultar num texto teatral. A respeito do conceito de teatralidade, Barthes (1964) associa o teatro a uma “máquina cibernética”, capaz de enviar uma série de mensagens em simultâneo e a um ritmo diferente. O recetor depara-se, assim, com uma verdadeira polifonia informativa, e esta é a teatralidade: uma “espessura de signos” (Barthes, 1964: 258).

Aguiar e Silva (1990) opta por fazer uma distinção entre texto dramático (para leitura) e texto teatral (para representação), sendo que o primeiro está, geralmente, na origem do segundo. O autor refere que o texto dramático se concretiza em texto teatral através de uma transposição intersemiótica. Esta transposição retira o texto principal do universo da comunicação literária, metamorfoseando-o num texto realizado oralmente, proferido por sujeitos de enunciação ficcionais, encarnados por atores, e dirigido a um recetor coletivo, o público, através do canal vocal-auditivo.

Conforme referido anteriormente, a representação teatral baseia-se num sistema de elementos diversos. Os elementos verbais manifestam-se na mensagem verbal, que inclui aspetos prosódicos, como a entoação e o ritmo. Os elementos não verbais estão presentes no próprio código teatral. Correspondem aos elementos paralinguísticos, que compreendem os movimentos, os gestos, as expressões faciais e a postura. A combinação destes elementos permite detetar o estado, as intenções e a atitude do falante e, inclusivamente, esclarecer eventuais ambiguidades do enunciado.

A representação em palco, concretizada por este sistema de elementos, constitui, geralmente, a condição e o fim último do texto dramático. Estas noções introdutórias sobre a complexidade do texto dramático enquanto género literário e arte performativa são fundamentais para uma melhor compreensão da tarefa árdua com que o tradutor se depara.

## 2.2. Tradução do texto dramático

A tradução do texto dramático apresenta diversas particularidades que suscitam um conjunto de questões de resolução nem sempre imediata, resultantes da natureza peculiar deste género textual, expressa na sua relação dialética com a representação teatral, como se referiu na secção anterior.

Tal como existe a possibilidade de fazer uma distinção entre texto dramático e texto teatral, também na tradução se verificam duas práticas distintas. Sallenave (1982) refere que a tradução constitui um produto autónomo em relação à *mise en scène*, isto é, à representação em palco. Segundo Sallenave, a tradução não transmite nenhuma leitura ou interpretação específica, nem impõe uma determinada encenação, apenas prepara o caminho para que esta seja possível: “Translating for the stage does not mean jumping the gun by predicting or proposing a *mise en scène*; it is rather to make the *mise en scène* possible, to hear speaking voices, to anticipate acting bodies.” (Sallenave, 1982: 20 *apud* Pavis, 1990/2000: 145).

Esta abordagem à tradução do texto dramático independente da encenação propriamente dita permite concluir que o mesmo é traduzido exclusivamente na sua qualidade de texto literário, orientado para o leitor, mas sujeito a alterações quando transposto para o palco. De acordo com esta perspetiva, os principais critérios para a tradução são a exatidão filológica e a preservação do valor literário da obra dramática, não se verificando qualquer seguimento de convenções teatrais, isto é, sem serem tomadas opções destinadas a sustentar a representação em palco.

No entanto, como Grilo (2010: 21) refere, esta “separação quase categórica entre o texto traduzido e a encenação parece-nos ilusória pois ambos estão indissociavelmente interligados. Enquanto representante do texto de partida na cultura de chegada, a tradução está na origem ou constitui o ponto de partida para a encenação.”

Para além disso, o ato de tradução é um ato de interpretação (Barrento, 2002). O texto traduzido é fruto da interpretação que o tradutor tem das diferentes marcas linguísticas e estilísticas presentes no texto original. Portanto, a tradução do texto



dramático irá veicular uma determinada interpretação do tradutor que, quando transposta para o palco, influenciará, até certo ponto, a própria encenação. De acordo com esta perspetiva, e em consonância com teorias literárias mais recentes<sup>1</sup>, que apresentam o género dramático em articulação com a sua receção cénica, outros tradutores e teóricos como Pavis (1990/2000) e Johnston (2004) defendem uma maior interligação entre a tradução do texto dramático e a representação teatral, valorizando o carácter performativo durante o processo tradutológico. Esta perspetiva tem como principal preocupação o impacto imediato do texto teatral e a sua receção por parte do público num dado contexto situacional, o que se reflete, por exemplo, na adaptação de referências culturais e toponímicas.

A respeito do último tópico, é de referir que a adaptação constitui um dos dois caminhos possíveis na tarefa de tradução. Schleiermacher (1813/2003) estabelece uma perspetiva dualista sobre os diferentes métodos de traduzir: “o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direção a ele” (Schleiermacher, 1813/2003: 61), pelo que os elementos culturais presentes no texto-fonte são preservados, ou “deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direção a ele” (Schleiermacher, 1813/2003: 61), com a substituição de referências culturais no texto-fonte por equivalentes da cultura-alvo. Estas duas abordagens à tradução são recuperadas por Venuti (1995), que opõe a estratégia estranhante (que leva o leitor da tradução ao autor do texto original) à estratégia domesticante (que aproxima o autor original do leitor da tradução). Tal como acontece com outros géneros textuais, consoante a abertura e a flexibilidade da cultura de chegada e a tolerância do público-alvo, os textos dramáticos, quando traduzidos, podem sofrer acréscimos e omissões, dando origem a versões e a adaptações, ou, pelo contrário, podem ser respeitados, verificando-se uma maior aproximação relativamente ao original. Esta segunda situação é aquela que Schleiermacher e Venuti consideram ser a mais adequada, própria de um bom tradutor.

Tendo em conta todos os aspetos mencionados até este ponto, podemos concluir que a tradução do texto dramático na perspetiva da sua encenação se afigura uma tarefa complexa. Para além da dicotomia entre o método estranhante e o

---

<sup>1</sup> Ver Reis (1995) e Aguiar e Silva (1990), entre outros, para as fontes portuguesas.

domesticante, é necessário ter em conta o carácter performativo do texto, expresso através dos diversos elementos linguísticos e paralinguísticos. Neste sentido, Pavis (1990/2000) refere que o *theatre translator* deverá ter a capacidade dramaturgica de incorporar na tradução todo o conjunto de elementos linguísticos e extralinguísticos e de lhes conferir um determinado sentido e uma ligação com o texto. De acordo com esta perspetiva, Vitez (1982) refere que a tradução constitui uma forma prévia de encenação: “[...] a great translation already contains its *mise en scène*. Ideally the translation should be able to command the *mise en scène*, not the reverse. Translation or *mise en scène*: the activity is the same; it is the art of selection among the hierarchy of sign” (Vitez, 1982 *apud* Pavis, 1990/2000: 146).

A conceção de tradução do texto dramático na perspetiva da sua encenação conduz à produção de um “texto-documento” (Zurbach, 2007), pautado por opções teatrais destinadas a sustentar um projeto de espetáculo. A dimensão gestual assume-se como um elemento importante para o carácter performativo do texto dramático, sendo este considerado incompleto até à sua concretização na representação final. A respeito deste tema, Elam (1997) refere aspetos semelhantes:

“In its ‘incompleteness’, its need for physical contextualization, dramatic discourse is invariably marked by a performability, and above all by a potential gestuality [...]. The language of the drama calls for the intervention of the actor’s in the completion of its meanings. Its corporality is essential rather than an optional extra [...]” (Elam, 1997: 142 *apud* Grilo, 2010: 23).

Portanto, a tradução não se pode cingir às escolhas linguísticas adequadas, pois também deve ter em conta a representabilidade do texto dramático, de modo a que este alcance o efeito pretendido em palco.

### **2.3. O conceito de representabilidade**

Na perspetiva de encenação do texto dramático, o conceito de representabilidade (*performability*) assume um papel fundamental, existindo diversas

reflexões teóricas sobre o significado do mesmo. Espasa (2000) opta por atribuir a este conceito duas aceções, tendo em conta uma perspetiva teatral e uma perspetiva textual. De acordo com o ponto de vista teatral, a representabilidade relaciona-se com a necessidade de responder ao horizonte de expectativas do público, estando ligada às estratégias de receção e de adaptação cultural, bem como à ideologia e às convenções da companhia de teatro. Portanto, não corresponde a uma noção universal e homogénea, variando de cultura para cultura e de companhia para companhia.

Relativamente à perspetiva textual, a representabilidade está associada à produção de textos fluentes, que não exijam um grande esforço de articulação por parte dos atores. Como já foi referido, uma das características particulares da tradução teatral reside no facto de o texto dramático chegar ao público através da voz do ator. As falas do ator deverão ser fluidas, naturais e perceptíveis, de modo a que o público seja capaz de apreender o diálogo de forma imediata. Johnston (2004) refere ainda a importância da preservação da dinâmica da interação verbal entre as personagens, bem como das características idioletais de cada uma delas, reflexo da sua natureza e da sua individualidade. Como tal, o tradutor deverá evitar aliteraões, cacofonias e outros jogos de palavras, exceto quando funcionam como marcas estilísticas caracterizadoras de determinadas personagens.

No campo da representabilidade, é também importante referir o conceito de linguagem corporal de Pavis (1990/2000), que estabelece uma ligação entre palavra e gesto, uma vez que o texto traduzido chega ao público através do corpo dos atores: “We must grasp the way in which the source text, following the *mise en jeu* of the source, associates a particular gestural and rhythmic enunciation with a text; then we would look for the language-body that fits the target language.” (Pavis, 1990/2000: 152). Neste sentido, o tradutor deverá procurar transpor a linguagem corporal para o sistema cultural de chegada.

Naturalmente, não se pretende que o tradutor determine todo o conjunto de gestos associados às falas das personagens. Embora existam movimentos fundamentais, normalmente descritos nas didascálias, para enfatizar o carácter dramático ou cómico de uma determinada cena, também existirão outros gestos mais

subtis e intuitivos, resultantes da própria *performance* do ator em palco e, portanto, variáveis de espetáculo para espetáculo. Dito isto, parece-nos que esta componente quinésica da representação poderá ser discutida durante os ensaios, numa possível colaboração entre o tradutor, o encenador e os atores. De facto, a colaboração do tradutor com a companhia de teatro poderá contribuir para a representabilidade da obra. Tendo em conta que leu e analisou o texto original, o tradutor dispõe de conhecimentos suficientes para apoiar o enquadramento das decisões da produção, de acordo com as possibilidades contextuais e interpretativas da história. A existência ou não deste projeto colaborativo dependerá da própria política da companhia, dos métodos de trabalho dos encenadores e da disponibilidade do tradutor. Mesmo que tal não seja possível, o tradutor deverá ter em conta, durante o processo tradutológico, todos os aspetos inerentes ao conceito de representabilidade mencionados até agora, de modo a contribuir para a encenação da obra.

#### **2.4. Marcas de oralidade e registo informal em texto escrito**

Conforme se referiu nas secções anteriores, o carácter performativo do texto dramático constitui um elemento distintivo relativamente aos restantes géneros literários, sendo expresso através de diversas marcas de oralidade. Com efeito, a oralidade e a escrita constituem duas modalidades da língua que, embora estejam interligadas, possuem princípios de funcionamento diferentes, nomeadamente quanto ao modo como são adquiridos, às características de produção, de transmissão e de receção, e à sua organização estrutural (Duarte, 2000: 379; Moura Neves, 2009: 22).

Relativamente ao modo como as duas modalidades são adquiridas, o uso oral da língua resulta de um processo natural e espontâneo, enquanto o uso escrito exige um ensino formal. A respeito das condições de produção, a fala e a escrita distinguem-se, respetivamente, pela presença ou pela ausência do alocutário, o que implica um contraste entre participação e solidão, no ato de produção. Outro elemento caracterizador da produção oral é a sua concomitância com a receção, ao contrário do que se verifica com a produção escrita, que já nasce destinada a uma receção posterior. Isto significa que, em conversas face a face ou por telefone, o falante

desenvolve o discurso com a consciência de que todos os segmentos já produzidos foram recebidos pelo alocutário, pelo que qualquer equívoco relativo ao que o falante realmente desejava dizer tem de ser corrigido na presença desse alocutário. Por sua vez, na produção escrita, mesmo através de meios de comunicação como cartas ou *emails*, o participante dispõe de tempo para rever e corrigir o seu enunciado em privado antes de o enviar para o alocutário.

A propósito da conversa face a face, que interessa em particular no caso da tradução de texto dramático, Clark & Brennan (1991) enumeram várias propriedades que a caracterizam. Entre elas, podemos destacar a copresença, a visibilidade e a audibilidade, uma vez que os participantes partilham, habitualmente, o mesmo contexto físico. Neste contexto, os participantes dispõem de um conjunto de recursos vocais, gestuais e posturais que contribuem para o desenvolvimento da conversa e para o entendimento da mesma. A instantaneidade e a simultaneidade do ato comunicativo, duas outras propriedades da conversa face a face, de acordo com Clark & Brennan (1991), dizem respeito ao facto de os participantes receberem e compreenderem uma mensagem quando esta é produzida, sem uma demora perceptível, e de os mesmos poderem produzir e receber mensagens em simultâneo.

No caso do registo escrito, verifica-se, geralmente, o predomínio de estruturas frásicas mais complexas e a utilização de um vocabulário mais cuidado, devido à possibilidade de planeamento prévio e de revisão de cada segmento textual. Relativamente ao registo oral, nomeadamente na conversa espontânea, verifica-se que os participantes formulam e produzem enunciados em tempo real, não possuindo tempo suficiente para os planear com antecipação. Portanto, os falantes optam por utilizar construções mais simples e curtas e um vocabulário mais comum, produzindo, por vezes, enunciados agramaticais, ainda que interpretáveis, ou com incongruências.

No contexto de conversa espontânea, face a face, é possível encontrar elipses, recuperáveis a partir do discurso anterior, dêiticos, recuperáveis a partir do contexto, bem como hesitações, reformulações, repetições e ruturas sintáticas (Duarte, 2000: 388-390). A maioria destes elementos está presente nas obras traduzidas, como esperado, tendo em conta que, embora sejam escritas, reproduzem situações de

diálogo. Em seguida, serão apresentados vários excertos das obras traduzidas que exemplificam alguns destes fenómenos.

No caso das elipses, Matos (2003: 873) refere que se trata de “unidades linguísticas sem realização lexical, (...) que o contexto linguístico ou a situação permitem recuperar, e que têm aparentemente a função de evitar a repetição redundante”. Portanto, correspondem a omissões de expressões numa frase que podem ser facilmente recuperadas a partir do contexto. Considere-se o exemplo seguinte:

(1)

a.

(LP) ABUELA.- (...) (*Hace como que se levanta de la silla y se da cuenta de que no puede moverse*). ¡Ayyysss **me daba con una piedra en la cabeza y me quedaba tan a gusto!**

ALICIA.- ¡Y yo!

MADRE.- ¡Paloma!

ALICIA.- Digo que yo también me daría a mí con una piedra, no a ella, y soy Alicia, ¡Alicia! (VeD, p.53)<sup>2</sup>

(LC) AVÓ.- (...) (*Faz como se se levantasse da cadeira e apercebe-se de que não se consegue mexer*). Bolas, **batia com uma pedra na minha cabeça e ficava feliz!**

ALICIA.- **Eu também!**

MÃE.- Paloma!

ALICIA.- Quer dizer, também batia com uma pedra na minha cabeça, não na dela, e sou a Alicia. Alicia! (VeD, p.28)

---

<sup>2</sup> VeD corresponde à obra *Verano en diciembre*.

**b.**

(LP) CARMEN.- Te veo muy guapa, Martina, y **a tu madre también**. (VeD, p.99)

(LC) CARMEN.- Estás muito bonita, Martina, e **a tua mãe também**. (VeD, p.61)

Em ambos os excertos do exemplo (1), podemos verificar a ocorrência de elipses do sintagma verbal. No caso de (1a), verificamos a omissão do sintagma verbal na fala de Alicia, que pode ser recuperado através da fala anterior da avó: “Eu também Ø (Ø = batia com uma pedra na minha cabeça e ficava feliz!)”. No caso de (1b), o sintagma verbal da segunda oração foi omitido, sendo o advérbio “também” suficiente para recuperá-lo, evitando-se assim uma repetição redundante: “Estás muito bonita, Martina, e a tua mãe também (Ø = está muito bonita)”.

Quanto aos dêiticos, são elementos linguísticos que, não tendo um valor referencial próprio, remetem para a situação em que é produzido o texto, isto é, permitem situar o enunciado em relação a um tempo, a um espaço, aos sujeitos e às circunstâncias diversas de comunicação (cf. *Dicionário Terminológico*). Portanto, a sua referência é fixada por elementos presentes no contexto discursivo ou situacional, não sendo, por isso, de estranhar a alta frequência de ocorrência em situações de conversa espontânea, como as que se pretende reproduzir nas obras traduzidas. Considere-se, a este propósito, os seguintes exemplos:

**(2)**

**a.**

(LP) TONY: I have this chair.

*Pause.*

DAVID: A chair?

TONY: I'd really appreciate if you could come round and look at it. (C, p.4)<sup>3</sup>

(LC) TONY: Tenho **aqui** uma cadeira.

*Pausa.*

DAVID: Uma cadeira?

TONY: Gostava imenso que pudesses vir **cá** e dar-lhe uma olhadela. (C, pp.4-5)

**b.**

(LP) DAVID: Maybe I'd better go.

TONY: OK. I'll see you **there**.

DAVID: (*puzzled*) I'm sorry?

TONY: **At the party?** I'll see you at the party. We have to be **there** at eight.

DAVID: What party? (C, p.27)

(LC) DAVID: Talvez seja melhor eu ir.

TONY: Ok. Vemo-nos **lá**.

DAVID: (*confuso*) Desculpa?

TONY: **Na festa?** Vemo-nos na festa. Temos de **lá** estar às oito.

DAVID: Qual festa? (C, p.46)

Nos dois excertos apresentados em (2), verifica-se a ocorrência de dêiticos espaciais. Em (2a), David e Tony estão a falar por telefone, sendo do conhecimento do primeiro que Tony se encontra em casa. Portanto, tendo em conta a situação comunicativa, é possível identificar os dêiticos “aqui” e “cá” como referentes à casa de Tony. No caso de (2b), verifica-se que o conhecimento do contexto da situação

---

<sup>3</sup> C corresponde à obra inglesa, *Chair*.



comunicativa é fundamental para fixar a referência dos dêiticos. Como David não tem conhecimento da festa que Tony está a mencionar, não é capaz de recuperar a referência do dêitico “lá”, associado à expressão preposicional “na festa”.

Por último, como já foi referido na presente secção, o facto de os falantes terem pouco tempo para planear o seu discurso durante uma conversa espontânea significa que o grau de expectativa da “qualidade linguística” da sua produção não será tão elevado como em situações formais. Os exemplos (3) e (4) ilustram casos de hesitações, reformulações e repetições que resultam deste facto:

### (3)

(LP) TONY: So you’ve become real friends?

DAVID: I still think he’s completely raving. But I can see now... how faith can... even the most unreasonable beliefs could perhaps.... I’m expressing myself badly... (C, pp.26-27)

(LC) TONY: Então, vocês tornaram-se verdadeiros amigos?

DAVID: Ainda acho que ele está a delirar completamente. Mas agora consigo ver... como a fé pode... até as crenças mais irracionais poderiam talvez... Estou a expressar-me mal... (C, p.45)

### (4)

(LP) DAVID: Took her cab. She always takes her cab. She took a cab when Jerry O’ded. She took a cab when I broke the chair. No doubt she’ll take lots of cabs in the future. Never when the situation demands it. Only when it doesn’t. You must have noticed. The cab thing. (C, p.25)

(LC) DAVID: Apanhou o táxi dela. Ela apanha sempre o táxi dela. Apanhou um táxi quando o Jerry teve uma overdose. Apanhou um táxi quando eu parti a cadeira. Não há dúvida de que ela vai apanhar muitos táxis no futuro. Nunca

quando a situação o exigir. Apenas quando não for preciso. Tu deves ter reparado. Na cena do táxi. (C, p.43)

Os exemplos apresentados mostram que, embora sejam escritas, as obras traduzidas apresentam muitas propriedades da modalidade oral do uso da língua, questão à qual o tradutor tem de estar atento. As referidas diferenças entre o registo oral informal e o registo escrito podem ainda determinar a ocorrência de variação linguística, tendo em consideração que todos os sistemas linguísticos são heterogêneos, isto é, apresentam “áreas mais ou menos extensas de variação, imputáveis a fatores de diferente natureza” (Duarte, 2000: 21).

Um dos fatores de variação linguística é o fator social, que determina a chamada variação diastrática. Consoante o grupo social a que pertencem, os falantes podem fazer usos diferentes da língua, o que se explica pelos níveis culturais e de escolarização típicos de cada grupo, bem como pela sua faixa etária.

O uso diferenciado da língua também pode estar relacionado com fatores geográficos – a chamada variação diatópica – ou, ainda, situacionais – a variação diafásica. A respeito deste último tipo de variação, Duarte (2000: 24) refere que os falantes usam a língua de formas distintas consoante a situação de comunicação em que se encontram, isto é, o grau de formalidade exigido pela mesma ou, pelo contrário, o grau de informalidade permitido. Deste modo, o registo linguístico utilizado pelo falante numa determinada situação discursiva é condicionado por fatores como o estatuto dos participantes e a proximidade ou a distância entre estes.

Os fatores que determinam a variação linguística têm uma grande influência sobre a escolha do léxico em geral, bem como de algumas estruturas sintáticas. No caso das obras em análise, ambas decorrem maioritariamente num contexto familiar, pelo que não é possível afirmar com precisão se o léxico utilizado pelas personagens resulta apenas de fatores situacionais (variação diafásica) ou se também estará relacionado com fatores sociais (variação diastrática). De qualquer modo, verificamos que as personagens recorrem a várias palavras e expressões típicas da oralidade

informal, conforme se observa nos exemplos (5) e (6). Estas escolhas lexicais e as opções de tradução das mesmas serão abordadas com maior detalhe na secção 3.1.1.1.

(5)

(LP) ALICIA.- No te apures, Paloma, todos tenemos nuestros secretos. ¿Quieres saber el mío? ¡Estoy embarazada!

CARMEN.-Ya. ¡Qué **gilipollas**!

ALICIA.- Y no es de Marcos, es del **capullo** de Rodrigo Marqués. Estoy casi de doce semanas.

CARMEN.- Oye ¿Estás **de coña** o qué?

ALICIA.- A ti ¿qué te parece?

CARMEN.- ¡**Joder**! ¿Doce semanas? Y ¿Cómo sabes que no es de Marcos? (VeD, p.105)

(LC) ALICIA.- Não te aflijas, Paloma, todos temos os nossos segredos. Queres saber o meu? Estou grávida!

CARMEN.- **Iá**. Que **otária**!

ALICIA.- E não é do Marcos, é do **parvalhão** do Rodrigo Marqués. Estou quase de doze semanas.

CARMEN.- Olha, estás **a gozar** ou quê?

ALICIA.- O que é que te parece?

CARMEN.- **Porra**! Doze semanas? E como é que sabes que não é do Marcos? (VeD, p.66)

(6)

(LP) NICOLA: **Bugger this.** I'm going.

DAVID: There! Told you. Off she goes.

TONY: Nic...

DAVID: This is what she does. **Legs it.**

NICOLA: The **guy** wants to thank you for saving his life and you go on about a **fucking** chequebook? (C, p.13)

(LC) NICOLA: **Que se lixe isto.** Vou-me embora.

DAVID: Lá está! Eu disse-te. Lá vai ela.

TONY: Nic...

DAVID: É isto que ela faz. **Pisga-se.**

NICOLA: O **tipo** quer agradecer-te por lhe salvares a vida e tu só falas da **merda** de um livro de cheques? (C, p.21)

A existência de diversas características típicas do registo oral informal na escrita de um texto dramático constitui um desafio bastante interessante para a tradução. O tradutor deve ser capaz de reconhecer as particularidades de tal registo, de modo a tomar uma decisão sobre a melhor forma de as reescrever no texto de chegada, conseguindo um estilo funcionalmente equivalente ao do autor do texto original. A preservação da variação linguística afigura-se essencial para alcançar este objetivo, pelo que o tradutor deverá estar atento a este uso diferenciado da língua, que resulta da influência simultânea dos fatores mencionados nesta secção. Esta perspetiva corresponde às opções tradutológicas tomadas no âmbito do projeto a que o presente relatório se reporta, que serão discutidas mais pormenorizadamente na secção 3.1.1.1.

### 3. Análise de questões de tradução

Nesta segunda parte do relatório, serão analisadas várias questões relevantes sobre o trabalho de tradução das obras *Verano en diciembre* e *Chair*. É constituída por três secções principais. Na primeira secção, serão abordadas questões de tradução que surgiram em ambas as obras, independentemente do par de línguas envolvido, com particular foco nas marcas de oralidade, nos aspetos relacionados com a terminologia e nas opções linguísticas decorrentes de elementos culturais. A segunda secção será focada na análise de questões específicas da obra espanhola *Verano en diciembre*, discutindo-se opções linguísticas na tradução de duas variedades do espanhol, casos de polissemia na língua de partida, a representação escrita de aspetos fonéticos e a pontuação do texto. Por último, a terceira secção centrar-se-á em questões particulares da obra inglesa *Chair*, abordando características relacionadas com a questão do sujeito nulo e um caso peculiar em que se verifica a omissão intencional de sinais de pontuação no texto de partida. Em todas as secções mencionadas, a análise corresponderá à apresentação e discussão de excertos dos textos de partida e da tradução dos mesmos.

#### 3.1. Questões comuns à tradução da obra espanhola e da obra inglesa

Nesta secção, focar-se-ão questões que surgiram na tradução de ambas as obras, através de uma análise focada em três pontos principais. No primeiro ponto, intitulado “Marcas de oralidade”, serão discutidos vários aspetos que decorrem do registo oral presente nos textos, incluindo a análise de palavras e expressões informais, interjeições, formas de tratamento e marcadores discursivos. No segundo ponto, intitulado “Aspetos terminológicos”, serão apresentados casos de termos cuja tradução exigiu a consulta de recursos linguísticos, como bases de dados terminológicas. Relativamente ao terceiro ponto, intitulado “Marcas culturais e opções linguísticas”, serão discutidas várias estratégias utilizadas na tradução de elementos e referências culturais existentes nos textos de partida.

### **3.1.1. Marcas de oralidade**

Pavis (1990/2000) refere que, independentemente de se destinar à leitura ou ao palco, o texto dramático preserva a sua aspiração teatral, o que se reflete através do predomínio de marcas de oralidade na escrita do mesmo. Durante o processo de tradução de ambas as obras, foi necessário preservar este carácter oral dos textos, de modo a contribuir para a representabilidade dos mesmos (cf. secção 2.3).

A análise das marcas de oralidade abordará quatro temas distintos: o registo linguístico, com particular foco em palavras e expressões informais; as interjeições, com as quais as personagens exprimem as suas emoções; as formas de tratamento que as personagens utilizam para se dirigirem umas às outras; os marcadores discursivos, que permitem a construção de um diálogo coeso, fluido e natural.

Todos estes aspetos serão discutidos através da apresentação de excertos retirados das obras *Verano en diciembre* e *Chair*, com a justificação das respetivas opções de tradução.

#### **3.1.1.1. Registo linguístico informal: gíria e calão**

Conforme foi referido na secção 2.4, ambas as obras apresentam um registo linguístico bastante peculiar, uma vez que existe uma grande quantidade de palavras e expressões típicas da oralidade informal.

Relativamente ao uso informal da língua, desviante da variedade padrão, podemos destacar a gíria e o calão, que correspondem a variedades linguísticas socialmente marcadas. De acordo com Pinto (1998: 192), a gíria “é uma linguagem própria de determinadas camadas sociais ou profissionais, que recorrem à língua padrão e a modelam dentro do seu grupo”. Relativamente ao calão, o mesmo autor afirma que, “no sentido mais geral do termo, diz respeito à linguagem baixa, grosseira, na qual se incluem os chamados «palavrões»” (Pinto, 1998: 192). Fazem parte da gíria e do calão não só palavras específicas, mas também expressões idiomáticas, que, integrando o conjunto mais vasto das combinatórias lexicais, correspondem a combinações de palavras que existem isoladamente, mas que ocorrem em simultâneo

de forma frequente, têm um carácter relativamente fixo e podem associar-se a um determinado significado (Pereira, 2015: 62).

Tendo em conta o predomínio de marcas de oralidade informal ao longo de ambas as obras, tornou-se fundamental preservar esta particularidade durante o processo de tradução. Para tal, foi necessário analisar o léxico utilizado pelas diferentes personagens, bem como a espontaneidade e a informalidade dos seus discursos, fatores estes que contribuem para a sua caracterização. Assim, de modo a manter a expressividade na tradução e durante a representação do texto, procurou-se utilizar, sempre que possível, o mesmo registo informal presente no original. Como tal, recorreu-se a formas de gíria e de calão que estabelecessem uma equivalência com as originais, no sentido de preservar o estilo do autor e, ao mesmo tempo, proporcionar um diálogo natural, próprio da conversa espontânea, entre as personagens em cena.

Em seguida, serão apresentados vários exemplos de palavras e expressões próprias de gíria e de calão, que evidenciam o registo oral informal presente em ambas as obras. Serão, primeiramente, apresentados exemplos da obra espanhola, *Verano en diciembre*, e, posteriormente, da obra em inglês, *Chair*.

### **(7) Ná - Népia**

(LP) Ser ama de casa es muy duro, me merezco un respiro (...) Ya sé que no hago “ná”, pero me canso. (VeD, p.40)

(LC) Ser dona de casa é muito duro, já mereço um descanso. (...) Já sei que não faço **népia**, mas canso-me. (VeD, p.19)

A forma “ná” corresponde a uma redução do pronome indefinido “nada”, sendo utilizada frequentemente em espanhol. Em português, também existe a forma reduzida “ná”, que pode significar o mesmo que “nada” ou “não”, conforme refere o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (disponível *online*). No entanto, a utilização desta forma como sinónimo do pronome “nada” (ex: “Já sei que não faço ná, mas

canso-me.”) é pouco natural, pelo que poderia ser estranha para os leitores e para os espetadores, no caso de a peça ser levada à cena. Portanto, optou-se pela forma “népia”, que possui o mesmo significado e é utilizada com maior frequência pela população jovem em situações de discurso informal.

#### (8) Montón – Bué

(LP) ALICIA.- ¿Es que aquí todo os lo coméis caducado o qué? Pues a mí me duele la tripa un **montón** de los tallarines. (VeD, p.31)

(LC) ALICIA.- Mas aqui só comem coisas fora do prazo ou quê? É que me dói **bué** a barriga por causa do *tagliatelle*. (VeD, p.12)

O nome “montón” pode ser utilizado coloquialmente para referir uma quantidade considerável de algo. De modo a preservar a coloquialidade da expressão, optou-se pela forma “bué”, que pode funcionar como advérbio ou como determinante e pronome indefinido de dois géneros e dois números, conforme refere o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. No caso desta frase, funciona como advérbio, sinónimo de “muito”, exprimindo a intensidade da dor que Alicia está a sentir.

#### (9) Gilipollas – Otários; Tocar las narices – Andar em picardias

(LP) Ahh ¿No sabías? Sí, somos solo nosotras. Yo no sé qué son los primos, aparte de los **gilipollas** que andan por ahí **tocando las narices**. (VeD, p.39)

(LC) Ah, não sabias? Sim, somos só nós. Eu não sei quem são os primos, à parte dos **otários** que andam por aí **em picardias**. (VeD, p.18)

O nome “gilipollas” é, de acordo com o dicionário da *Real Academia Española*, um termo vulgar utilizado para referir uma pessoa estúpida ou ingénua. Em português,



o nome “otário” é um termo igualmente vulgar, utilizado muitas vezes pela população jovem com a mesma intenção.

Por sua vez, a expressão idiomática “tocar las narices” significa incomodar ou importunar alguém, conforme refere o dicionário da *Real Academia Española*. Embora seja típica da coloquialidade, esta expressão não é grosseira, ao invés de outras variantes como “tocar las pelotas”. Tendo isto em conta, optou-se pela expressão “andar em picardias”, igualmente coloquial, mas que não corresponde a um registo linguístico próximo do calão.

#### **(10) Mocosa - Pirralha**

(LP) Y la nena la adora, el otro día la llamó mamá y a mi tía Carmen, casi le doy un guantazo a la **mocosa**. (VeD, p.39)

(LC) E a menina adora-a, no outro dia chamou-lhe mamã e a mim, tia Carmen, quase que dava uma palmada à **pirralha**. (VeD, p.19)

De acordo com o dicionário da *Real Academia Española*, a palavra “mocosa” corresponde a um termo depreciativo utilizado para referir uma criança atrevida ou malcomportada. Portanto, optou-se pelo nome “pirralha”, que pode igualmente (embora não necessariamente) ser depreciativo e que se adequa ao contexto.

#### **(11) Fuerte – Cena**

(LP) ALICIA.- Y ganó el segundo bichito ¿No? **¡Qué fuerte!** ¿Os imagináis la cara de la pobre mamá? Yo embarazada de un casado, tú lesbiana y Paloma que ha vuelto a fumar. (VeD, pp.107-108)

(LC) ALICIA.- E ganhou o segundo bichinho, não foi? **Que cena!** Imaginam a cara da coitada da mãe? Eu, grávida de um casado, tu, lésbica, e a Paloma, que voltou a fumar. (VeD, p.68)

De acordo com o dicionário da *Real Academia Española*, o adjetivo “fuerte” pode ser utilizado para referir algo que causa uma impressão intensa, especialmente de assombro ou surpresa. De modo a preservar a coloquialidade, optou-se pelo nome “cena”, alterando-se, portanto, a categoria morfossintática da forma original. Este nome pode ser utilizado informalmente como sinónimo de “acontecimento, facto, situação”, conforme refere o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, enquanto a exclamação permite recuperar a sensação de assombro ou surpresa.

#### **(12) Pedísimo - Podre de bêbeda**

(LP) PALOMA.- Carmen, estás **pedísimo**, intenta no dar la nota por favor. (VeD, p.74)

(LC) PALOMA.- Carmen, estás **podre de bêbeda**, tenta não dar nas vistas, por favor. (VeD, p.44)

O adjetivo “pedo” pode ser utilizado coloquialmente para referir uma pessoa que se encontra embriagada, conforme refere o dicionário da *Real Academia Española*. Neste caso específico, o adjetivo encontra-se no grau superlativo absoluto sintético, o que intensifica a qualidade expressa pelo mesmo. Na tradução, optou-se por acrescentar o adjetivo “podre” que, nesta combinatória lexical, seguido da preposição “de”, é semanticamente equivalente a um advérbio de grau, como *muito*. Deste modo, tanto a intensificação do estado de embriaguez como a coloquialidade da expressão foram preservadas.

#### **(13) Tranqui – Na boa; Dar el cante – Dar espetáculo**

(LP) CARMEN.- **Tranqui. Tranqui**, ya lo sé, (*Susurrando*). Si querían venirse todas las del equipo y les he dicho yo que no, que iban a **dar el cante**. (VeD, p.74)

(LC) CARMEN.- **Na boa. Na boa**, eu sei. (*Susurrando*). Queriam vir todas as da equipa e eu disse-lhes que não, que iam **dar espetáculo**. (VeD, p.44)

Nesta réplica, que ocorre após a fala utilizada no exemplo anterior, Carmen tenta assegurar à irmã que está tudo bem. Na versão original, utiliza a forma abreviada do adjetivo “tranquila” para acalmar Paloma. Na tradução, poder-se-ia utilizar a interjeição “calma!” para transmitir o mesmo sentido. No entanto, esta escolha resultaria, a nosso ver, numa perda da coloquialidade que advém da forma abreviada original. Portanto, optou-se pela expressão “na boa”, frequentemente utilizada no discurso informal dos jovens com várias intenções, entre elas, a de acalmar alguém e garantir que não há problemas.

Relativamente à expressão idiomática “dar el cante”, o *Gran Diccionario de la Lengua Española* refere que se utiliza coloquialmente quando algo destoa ou chama muito a atenção. Em português, a expressão “dar espetáculo” é utilizada nestes contextos com o mesmo significado, pelo que foi possível preservar a informalidade do texto original.

#### **(14) Estar de coña – Estar a gozar**

(LP) CARMEN.- Oye ¿Estás **de coña** o qué? (VeD, p.105)

(LC) CARMEN.- Olha, estás **a gozar** ou quê? (VeD, p.66)

Com base na informação do *Gran Diccionario de la Lengua Española*, a expressão idiomática coloquial “estar de coña” é utilizada para transmitir a ideia de que o falante duvida daquilo que o seu interlocutor acabou de dizer, por se tratar de algo surpreendente ou inacreditável. Portanto, optou-se pela expressão portuguesa “estar a gozar”, que transmite o mesmo sentido, sendo tipicamente utilizada em situações de discurso oral informal.

De seguida, serão apresentados exemplos retirados da obra *Chair*, originalmente em inglês, e que ilustram, igualmente, opções de tradução lexicais ilustrativas de um registo linguístico informal.

#### **(15) To have it up to here – Estar pelos cabelos**

(LP) DAVID: OK look, I had Jerry for six years. Jerry and Nic for five. I **had it up to here** with Jerry. I've done my bit. And this is all irrelevant anyway. Jerry's history. Nic's with you. (C, p.7)

(LC) DAVID: Ok, olha, eu aturei o Jerry durante seis anos. O Jerry e a Nic durante cinco. **Estou pelos cabelos** com o Jerry. Já fiz a minha parte. E isto é tudo irrelevante, de qualquer forma. O Jerry passou à história. A Nic está contigo. (C, p.11)

Segundo o *MacMillan English Dictionary*, a expressão “had it up to here” pertence a um registo coloquial, sendo utilizada quando o falante está tão irritado com alguém ou com algo que já não quer estar envolvido na situação. Portanto, optou-se pela expressão idiomática portuguesa “estar pelos cabelos”, que permite preservar a coloquialidade e transmitir o mesmo sentimento.

#### **(16) To scarper – Dar de frosques**

(LP) DAVID: No, I mean last time I saw Jerry, you weren't there. You'd **scarpered**. (C, p.13)

(LC) DAVID: Não, quer dizer, da última vez que vi o Jerry, tu não estavas lá. Tinhas **dado de frosques**. (C, p.20)

De acordo com o *MacMillan English Dictionary*, o verbo “to scarper” é típico de um registo informal, sendo utilizado para referir a ação de sair muito depressa de um sítio, habitualmente para evitar sarilhos. Embora a tradução deste verbo por “fugir” permitisse manter o mesmo significado, tal opção resultaria numa perda da informalidade do verbo original. Por conseguinte, recorreu-se à expressão idiomática “dar de frosques”, que permite transmitir o mesmo sentido e manter o registo informal.

### **(17) Burst out laughing – Desmanchar-se a rir**

(LP) TONY: You **burst out laughing**, David.

DAVID: Yes, I did, Tony.

TONY: It's not funny. (C, p.15)

(LC) TONY: **Desmanchaste-te a rir**, David.

DAVID: Sim, é verdade, Tony.

TONY: Não tem piada. (C, p.24)

O *phrasal verb* “burst out” pode ser utilizado para referir a ação de dizer algo ou de produzir um som, num tom elevado e de forma súbita, conforme refere o *Collins English Dictionary*. No contexto (17), Tony diz que David se começou a rir de repente, pois não conseguiu manter a postura durante um jantar com outra personagem. Por esta razão, optou-se pela expressão idiomática “desmanchar-se a rir”, que pode ser utilizada informalmente como sinónimo de rir de forma excessiva, por descuido.

### **(18) To be over the moon – Não caber em si de contente**

(LP) DAVID: It's a girl.

TONY: Oh David, that's great. Well done.

DAVID: Anna's **over the moon**. (C, p.24)

(LC) DAVID: É uma menina.

TONY: Oh, David, isso é ótimo. Muito bem.

DAVID: A Anna **não cabe em si de contente**. (C, p.40)

De acordo com o *MacMillan English Dictionary*, a expressão "to be over the moon" permite exprimir o estado de felicidade de uma pessoa por algo de bom lhe ter acontecido. Em primeira instância, poder-se-ia optar pela expressão portuguesa "estar na lua", devido a uma proximidade literal com a expressão original. No entanto, conforme refere o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, esta expressão é utilizada quando alguém não está a prestar atenção ou se encontra distraído, pelo que não seria a mais adequada a este contexto. Nos casos em que uma pessoa se encontra feliz por ter recebido uma boa notícia, é frequente utilizar-se a expressão idiomática "não caber em si de contente", pelo que foi esta a opção seguida na tradução.

#### **(19) To be all bright eyed and bushy tailed – Estar todo janota**

(LP) DAVID: God knows what she'll do to poor Jerry now he's **all bright eyed and bushy tailed**. She'll eat him alive. That's what she does. Eat men. Swallow them – (C, p.32)

(LC) DAVID: Só Deus sabe o que ela vai fazer ao coitado do Jerry, agora que ele **está todo janota**. Ela vai comê-lo vivo. É isso que ela faz. Come homens. Engole-os... (C, p.54)

A expressão "to be all bright eyed and bushy tailed" é utilizada para referir uma pessoa que se encontra alegre, cheia de energia e atenta, destacando-se entre a

multidão, conforme refere o *MacMillan English Dictionary*. Neste caso, podemos associar o significado desta expressão à aparência de Jerry, tendo em conta o que é enunciado. Portanto, optou-se pela expressão “estar todo janota”, uma vez que também pode ser associada a uma pessoa vistosa, alegre e bem-composta.

#### **(20) To be shot to pieces – Estar feito em papa**

(LP) NICOLA: David there’s obviously been some kind of mix-up. Jerry will be horrified. And even if he did forget, it’s only because his brain’s **shot to pieces**. He can’t even lick a stamp. (C, p.28)

(LC) NICOLA: David, de certeza que houve uma confusão qualquer. O Jerry vai ficar transtornado. E mesmo que ele se tenha esquecido, foi só porque o cérebro dele **está feito em papa**. Ele nem consegue lambe um selo. (C, p.47)

Com base na informação disponível no *Urban Dictionary*, a expressão informal “to be shot to pieces” pode ser utilizada quando uma pessoa é incapaz de pensar com clareza ou de controlar as suas emoções, devido ao facto de ter tido uma experiência desagradável ou difícil. Neste caso, a expressão é utilizada para referir o estado mental de Jerry, que se encontra em recuperação após ter passado por um processo de reabilitação. Na tradução, optou-se pela expressão “estar feito em papa”, que transmite a mesma ideia de algo que foi desfeito e que necessita de tempo para se recompor. Deste modo, tanto o sentido como o registo informal foram preservados na tradução.

#### **(21) To face the music – Ouvir um sermão**

(LP) DAVID: Right. Better go. **Face the music**. Was Anna very angry? (C, p.32)

(LC) DAVID: Certo. É melhor eu ir. **Ouvir um sermão**. A Anna estava muito zangada? (C, p.54)

De acordo com o *MacMillan English Dictionary*, a expressão informal “to face the music” está relacionada com a aceitação de um castigo ou de uma crítica, devido a algo errado que se fez. No sentido de manter o registo informal, optou-se pela expressão “ouvir um sermão”, que comporta um sentido figurado. Com efeito, não se trata de ouvir um discurso de cariz religioso, mas sim de um discurso que tem como objetivo repreender alguém.

## **(22) To take something on the chin – Não dar parte de fraco**

(LP) (...) Anna **took it all on the chin** given the pressure she was under preparing a case concerning the deportation of a man facing almost certain death (...) (C, p.45)

(LC) (...) a Anna **não deu parte de fraca** tendo em conta a pressão em que ela se encontrava a preparar um caso relacionado com a deportação de um homem a enfrentar uma morte quase certa (...) (C, p.76)

De acordo com o *MacMillan English Dictionary*, a expressão idiomática “to take something on the chin” é utilizada num contexto em que uma pessoa aceita algo desagradável de forma corajosa e sem se queixar. Nesta passagem, David está a narrar o que ocorreu no dia em que a sua casa teve uma fuga de água e a forma como a sua mulher reagiu. Na tradução, optou-se por “não deu parte de fraca”, uma vez que a expressão “dar parte de fraco” também está associada à noção de hesitação, fraqueza e receio. Deste modo, foi possível preservar o sentido da expressão original.

## **(23) To scream like a banshee – Gritar que nem uma carpideira**

(LP) TONY: I was there. Rather moving really. So I leave the room. About ten minutes later we hear Wilson **screaming like a banshee**. We run in to find Jerry



in tears, his father throwing things... Turns out Jerry had looked at the chair. (C, p.37)

(LC) TONY: Eu estava lá. Foi muito comovente, de facto. Por isso, sai do quarto. Cerca de dez minutos mais tarde, ouvimos o Wilson a **gritar que nem uma carpideira**. Entramos logo e encontramos o Jerry lavado em lágrimas, o pai dele a atirar coisas... Parece que o Jerry tinha olhado para a cadeira. (C, p.63)

No caso da expressão “to scream like a banshee”, a sua tradução afigurou-se um pouco complicada. De acordo com o *MacMillan English Dictionary*, esta expressão é utilizada para referir alguém que grita ou chora de maneira descontrolada, produzindo um som desagradável. Através da consulta de um artigo de apoio da *Infopédia*, averiguou-se também que a palavra “banshee” designa uma fada celta pertencente às mitologias irlandesa e escocesa. Os gritos destes seres mitológicos pressagiavam a morte de um membro de uma família antiga. As “banshees” apresentavam-se normalmente com uma capa cinzenta e os seus olhos estavam sempre inchados e vermelhos devido ao seu choro contínuo. Tendo em conta que na cultura portuguesa não existe um equivalente direto deste ser, foi necessário recorrer a uma adaptação, como sugerido, para estes casos, em Baker (1992). Portanto, optou-se pela referência à carpideira, devido à semelhança dos seus trajes com os das “banshees” e da sua função de chorar os defuntos. Deste modo, através da utilização da expressão “gritar que nem uma carpideira”, é possível transpor a imagem e o sentido original para a língua portuguesa.

Relativamente a expressões (não idiomáticas) próprias do registo que comumente se designa como calão presentes na obra inglesa, salienta-se o uso frequente da forma “bloody”, cuja tradução variou consoante o contexto e a sua função sintática. De acordo com o *MacMillan English Dictionary*, a referida forma pode funcionar como adjetivo ou como advérbio, tratando-se de uma expressão indelicada utilizada para enfatizar o estado de irritação de um falante.

No caso do excerto apresentado em (24), a forma “bloody” é utilizada como adjetivo, caracterizando o nome “chair”. Na tradução, optou-se pelo equivalente “porcaria”, de modo a preservar a informalidade e a irritação que transparece no discurso da personagem. Como esta forma é sempre utilizada como nome, foi necessário acrescentar a preposição “de”, conforme as propriedades de seleção da mesma.

#### **(24) Bloody - Porcaria**

(LP) TONY: Will you please stop manhandling that **bloody chair**? (C, p.13)

(LC) TONY: Podes fazer o favor de parar de mexer na **porcaria da cadeira**? (C, p.22)

Por sua vez, no caso de “bloody ridiculous”, em (25a), optou-se pela expressão “ridículo como o caraças”. De acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, a expressão informal “como o caraças” é utilizada para exprimir a grande intensidade ou quantidade de algo. Portanto, ao utilizar esta expressão, é possível manter a função (quantificação), a informalidade e a expressividade da forma original. Relativamente a (25b), recorreu-se novamente ao termo “caraças”, sendo utilizado, desta vez, como interjeição, que pode exprimir impaciência ou indignação. Assim, também foi possível preservar o sentido da fala original da personagem.

#### **(25) Bloody – Como o caraças**

a.

(LP) NICOLA: Well it’s **bloody ridiculous** Tony. (C, p.15)

(LC) NICOLA: Bem, é **ridículo como o caraças**, Tony. (C, p.25)

b.

(LP) You think they conspire? They don't have the **bloody time**. Most the time is spent dealing with obstacles to doing anything at all. Most of the time is spent dealing with people like you. (C, p.53)

(LC) Pensas que conspiram? Não têm tempo, **caraças!** A maior parte do tempo é gasto a lidar com obstáculos para não fazerem nada de nada. A maior parte do tempo é gasto a lidar com pessoas como tu. (C, p.91)

A forma “fucking” constitui outro exemplo de calão utilizado frequentemente na obra *Chair*, cuja tradução também merece ser comentada. À semelhança do que acontece com “bloody” nos exemplos (24) e (25), a forma de calão “fucking” pode funcionar como adjetivo ou como advérbio, sendo utilizada para enfatizar aquilo que se está a dizer, demonstrando irritação, conforme refere o *MacMillan English Dictionary*. No entanto, apresenta-se como uma expressão mais ofensiva, ou seja, possui uma carga expressiva mais forte comparativamente com a forma “bloody”. Estas diferenças relativas à expressividade das formas de calão devem ser tidas em conta durante o processo de tradução. Relativamente a este tema, Goláň (2006) menciona que “(...) some constructions in the source language have a higher degree of expressivity and therefore should be translated with [a] different construction in the target language with the matching expressive potential.” (Goláň, 2006: 17).

A propósito desta questão, confira-se os excertos do exemplo (26):

#### (26) Fucking – Merda

a.

(LP) DAVID: You sat in it all the time.

NICOLA: No I didn't.

DAVID: He told me you did. I saw you -

NICOLA: It's a **fucking chair**. (C, p.34)

(LC) DAVID: Sentavas-te nela a toda a hora.

NICOLA: Não, não me sentava.

DAVID: Ele disse-me que te sentavas. Eu vi-te...

NICOLA: É a **merda de uma cadeira**. (C, p.57)

**b.**

(LP) DAVID: I read this and I have to say I didn't understand a **fucking** word.  
Distressed debt, short selling, hedge funds, I mean... (C, p.43)

(LC) DAVID: Li isto e devo dizer que não percebi uma única palavra desta **merda**. Dívida de sociedades em dificuldades, venda a descoberto, fundos especulativos, quer dizer... (C, p.74)

O caso em (26a) assemelha-se ao exemplo de “bloody” em (24), uma vez que “fucking” também é utilizado, na língua de partida, como adjetivo para caracterizar o nome “chair”. No entanto, a tradução de “fucking chair” por “porcaria de uma cadeira” resultaria, a nosso ver, numa perda da carga expressiva da expressão original, uma vez que o termo “porcaria”, apesar de informal, não constitui uma forma tão negativamente marcada do ponto de vista social como a original. Portanto, optou-se pelo termo “merda”, expressivamente mais forte do que “porcaria”, e que, a nosso ver, se adequa ao registo da palavra original. Importa também referir que se poderia optar por uma tradução mais literal de “fucking”, através do uso da interjeição “foda-se” (ex. “É uma cadeira, foda-se!”). Todavia, tal opção resultaria numa carga expressiva demasiado forte na língua de chegada, uma vez que, em comparação com “fucking”, a tolerância social relativa a esse uso aparenta ser menor.

A fala em (26b) complementa esta última afirmação. O uso que David faz do termo “fucking” neste contexto não aparenta denotar propriamente um estado de irritação nem possuir uma carga expressiva muito elevada, uma vez que se trata de

uma simples conversa entre esta personagem e Tony. Portanto, é possível falar de um processo de redução do sentido (ou do peso) original da expressão, resultante do seu uso frequente na sociedade (Goláň, 2006: 6). Tal processo não se verifica no caso do seu equivalente literal em português, que, tal como na alínea anterior, poderia ser utilizado enquanto interjeição (ex. “...não percebi uma única palavra disto, foda-se!”). Tendo em conta a considerável carga de censurabilidade que este equivalente continua a apresentar, optou-se novamente pelo termo “merda”, expressivamente menos forte do que “foda-se”, e que, a nosso ver, se adequa melhor ao registo em que a palavra original é utilizada.

Apresentam-se, de seguida, outros exemplos de calão preservados na tradução de *Chair*.

#### **(27) To nick - Fanar**

(LP) DAVID: He **nicked** my chequebook. (C, p.13)

(LC) DAVID: **Fanou-me** o livro de cheques. (C, p.21)

A forma verbal “to nick” é também própria do registo informal, sendo utilizada como sinónimo de “roubar”, conforme refere o *MacMillan English Dictionary*. De modo a manter a informalidade na tradução, optou-se pelo verbo “fanar”, que, de acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, é utilizado informalmente para referir o ato de alguém se apoderar ilicitamente de algo.

#### **(28) Cow – Vaca**

(LP) TONY: I miss her.

DAVID: You shouldn't. She's a complete **cow**. (C, p.35)

(LC) TONY: Tenho saudades dela.

DAVID: Não devias. Ela é uma autêntica **vaca**. (C, p.59)

Devido a um processo de extensão semântica, o termo inglês “cow” pode ser utilizado para ofender uma pessoa do género feminino. Conforme refere o *Collins English Dictionary*, “cow” pode ser utilizado por um falante para descrever uma mulher de que não gosta e que considera desagradável ou estúpida. Na língua portuguesa, o equivalente “vaca” também sofreu o mesmo processo de extensão semântica, podendo ser igualmente utilizado para ofender uma mulher, pelo que foi possível manter o sentido pejorativo através de uma tradução literal.

### **(29) Bongo-Bongo Land – Terra dos atrasados**

(LP) (...) let the fucker go back to **bongo-bongo land** nobody changed anything by running away he’s probably a fucking fraud anyway (...) (C, p.45)

(LC) (...) deixa o cabrão voltar para a **terra dos atrasados** ninguém mudou nada a fugir ele provavelmente é a porra de uma fraude de qualquer forma (...) (C, p.77)

Tendo como base a informação disponível no *Urban Dictionary*, “Bongo-Bongo Land” é um termo pejorativo utilizado para fazer referência aos países do terceiro mundo, normalmente aos que se localizam em África. Embora a origem do termo seja incerta, pensa-se que seja motivada pela associação com o bongo, um instrumento musical tipicamente utilizado pelas pessoas nativas de África. Como esta associação não se encontra enraizada na língua portuguesa, optou-se pela expressão “terra dos atrasados”, invocando, de maneira rude e racista, o estado de subdesenvolvimento dos países desse continente.

### 3.1.1.2. Interjeições

Tendo em conta o carácter performativo dos textos dramáticos em análise, verifica-se a existência de uma quantidade considerável de interjeições. De acordo com o *Diccionario Terminológico*, a interjeição é uma “palavra invariável que pertence a uma classe aberta. Uma interjeição não estabelece relações sintácticas com outras palavras e tem uma função exclusivamente emotiva. O valor de cada interjeição depende do contexto de enunciação e corresponde a uma atitude do falante ou enunciador.” Portanto, trata-se também, de certa forma, da representação da oralidade na escrita.

Durante o processo de tradução, é necessário ter em conta que a forma fonética das interjeições difere de língua para língua, dependendo do inventário fonético das línguas. Por isso, as interjeições também não são representadas, na escrita, da mesma forma em espanhol, em inglês e em português. Tendo em conta as convenções próprias de cada língua, quando surgiu uma interjeição nos textos originais, foi necessário adaptá-la a uma interjeição equivalente em português.

Seguidamente, serão apresentados alguns excertos com interjeições de ambas as obras cuja tradução exigiu um trabalho de adaptação.

#### (30) Hombre – Mulher

(LP) PALOMA.- Abuela, ¡no grite, **hombre!**, que no le estoy haciendo nada.  
(VeD, p.33)

(LC) PALOMA.- Avó, não grite, **mulher!** Não lhe estou a fazer nada. (VeD, p.14)

De acordo com o *Gran Diccionario de la Lengua Española*, o nome “hombre” pode funcionar como interjeição, sendo utilizada para exprimir surpresa ou para enfatizar o significado de algo que é dito, independentemente do género do alocutário. Neste exemplo, a interjeição atua como elemento enfatizador da frase imperativa proferida por Paloma. Em português, é frequente recorrer-se aos termos

“homem” e “mulher” (consoante o género do alocutário) com o mesmo objetivo de enfatizar o significado da enunciação. Ao contrário do português, na língua espanhola a forma do masculino pode ser usada para um destinatário do género feminino. Portanto, devido a esta diferença, optou-se, na versão traduzida, pelo termo “mulher”, enquanto interjeição, para enfatizar a ordem de Paloma.

**(31) ¡Vamos! – Uau!**

(LP) MADRE.-Ya podrías ir tú, que tienes las puntas quemadísimas. (*Refiriéndose a la mayonesa*). ¡Está bien! la abrimos hace dos días. Pero **¡vamos!** mayonesa con arroz yo no lo he visto en mi vida. (*ALICIA resopla y se hecha una montaña enorme de mayonesa*). (VeD, pp.44-45)

(LC) MÃE.- Tu bem podias ir, que tens as pontas muito espigadas. (*Referindo-se à maionese*). Está boa! Abrimo-la há dois dias. Mas, **uau!** Nunca na minha vida tinha visto maionese com arroz. (*ALICIA sopra e tira uma montanha enorme de maionese*). (VeD, p.23)

Conforme refere o dicionário da *Real Academia Española*, a forma verbal “vamos” também pode ser utilizada como interjeição, sendo que, no caso de (31), demonstra a admiração da mãe ao ver a mistura de comida que Alicia está a fazer. Em português, a interjeição “vamos” não possui esta conotação de admiração ou de surpresa, sendo principalmente utilizada para incentivar alguém a fazer algo. Portanto, foi necessário proceder a uma adaptação desta palavra, estratégia descrita em Baker (1992) como uma possibilidade quando a mesma forma apresenta, em duas línguas, diferenças relativamente ao seu objetivo comunicativo. Na versão traduzida, a mãe recorre à interjeição “uau”, que é utilizada para exprimir a mesma emoção de admiração ou de surpresa da interjeição original.



### (32) Hala – Vá lá

(LP) PALOMA.- Voy a acostarla. ¡**Hala** abuela!, vamos a echarnos la siesta. (*Se va con la ABUELA*). (VeD, p.53)

(LC) PALOMA.- Vou deitá-la. **Vá lá**, avó! Vamos fazer uma sesta. (*Vai-se embora com a AVÓ*). (VeD, p.28)

De acordo com o dicionário da *Real Academia Española*, a interjeição “hala”, que deriva do verbo “halar”, pode ser utilizada para dar incentivo a alguém ou quando se quer que algo se realize com maior prontidão. No exemplo (32), Paloma utiliza esta interjeição para incentivar a avó a ir-se embora com ela. Em português, é frequente recorrer-se à forma verbal imperativa “vá”, seguida do advérbio com valor expletivo “lá”, com o mesmo objetivo comunicativo. Portanto, a adequação ao contexto, bem como o facto de ambas serem semelhantes do ponto de vista fonético, motivou a escolha da interjeição “vá lá”.

### (33) Aúpa – Viva

(LP) ¡**Aúpa** Atletiii, **aúpa** Carmen! (*Se tira al suelo en plancha*) ¡Ayyy, ayyy! ¡Que me aplastáis!... Amparo, Amparo, Uyy me has tocado... Nada... nada... ¡Ayyy, oeeee, oeeee, oee, oee, oee, oee! (*Se van*). (VeD, p.95)

(LC) **Viva** o Atleeeti, **viva** a Carmen! (*Atira-se ao chão em prancha*) Aaii, aaii! Estão a esmagar-me!... Amparo, Amparo. Uui, tocaste-me... Nada... nada... Aaii, **oléééé, oléééé, oléé, oléé, oléé, oléé!** (*Vão-se embora*). (VeD, p.59)

Neste momento da história, Carmen acabou de defender um penálti no final do jogo, conseguindo a vitória para a sua equipa. Ao celebrar, utiliza a interjeição “aúpa”, que deriva do verbo “aupar”. De acordo com o dicionário da *Real Academia Española*, esta interjeição é utilizada para incentivar alguém a saltar ou a levantar algo. Em

português, existe a interjeição “upa”, que apresenta a mesma função comunicativa. No entanto, trata-se de uma forma pouco utilizada num contexto como o de (33). Durante uma situação de festejo como a que se reproduz neste excerto, utiliza-se com maior frequência a interjeição “viva”, com a mesma intenção de dar ânimo a alguém. Note-se também que se procedeu a uma tradução da forma “oe” para a interjeição “olé”, que é utilizada frequentemente nos cânticos das claque.

Na obra *Verano en diciembre*, verifica-se ainda o uso frequente das interjeições “joder” e “mierda”, próprias do registo linguístico comumente designado como calão, cuja tradução exigiu uma abordagem semelhante à que foi descrita na secção 3.1.1.1. (em particular, nos exemplos de (24) a (26)). Em (34) e (35), apresenta-se dois excertos em que estas interjeições ocorrem:

**(34) Joder – Porra**

(LP) CARMEN.-Ya, pero está super graciosa, ¿a ver, abuela?, ¡mire para acá! No. No, míreme y levante las manos.

ALICIA.- ¡Para! Carmen.

CARMEN.- **Joder** qué pasa. Un poco de humor ¿no? (VeD, p.42)

(LC) CARMEN.- Sim, mas está super-engraçada. Então, avó? Olhe para cá! Não! Não, olhe para mim e levante as mãos.

ALICIA.- Para, Carmen!

CARMEN.- **Porra**, o que se passa? Um bocadinho de humor, não? (VeD, p.21)

Conforme refere o *Gran Diccionario de la Lengua Española*, a interjeição “joder” é utilizada para expressar aborrecimento, irritação ou surpresa. Nos últimos anos, tem-se verificado uma redução progressiva do carácter vulgar de “joder”, decorrente do seu uso frequente no espanhol atual. Este facto reflete-se na segunda

aceção desta palavra, podendo ser utilizada como sinónimo de “chatear” ou “incomodar” alguém, conforme refere o dicionário supracitado. Portanto, observa-se também um aligeiramento da carga expressiva da palavra original, o que não se verifica no caso do seu equivalente literal enquanto interjeição, “foda-se”, cuja carga expressiva se revela superior. A utilização deste equivalente conferiria à fala de Carmen uma expressividade demasiado forte e negativa, que, a nosso ver, não se adequaria ao contexto de enunciação, uma vez que a personagem está a tentar animar a família. Por conseguinte, optou-se pela interjeição “porra” na tradução. Tal como acontece com a palavra espanhola, o uso frequente do termo “porra” enquanto interjeição tem resultado, a nosso ver, numa perda de consciência do sentido mais vulgar da palavra<sup>4</sup> e, conseqüentemente, numa diminuição da sua carga expressiva, equiparando-se ao registo de “joder”.<sup>5</sup>

### (35) Mierda – Merda

(LP) CARMEN.- Uyyyy Paloma, si también tienes tu genio... (*La ABUELA ha abierto la urna intenta beber de ella y se echa todas las cenizas por encima*).  
¡¡¡Mierda, Abuela!!! (VeD, p.52)

(LC) CARMEN.- Uuuui, Paloma, também estás cá com um humor... (*A AVÓ abriu a urna, tenta bebê-la e caem-lhe as cinzas todas em cima*). **Merda**, Avó!!! (VeD, p.27)

No caso da interjeição “mierda”, optou-se pela utilização do seu equivalente lexical “merda”. Através da consulta do dicionário da *Real Academia Española* e do *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, verificamos que, quer como nome quer como interjeição, as formas apresentam sentidos idênticos em ambas as línguas, sendo neste caso utilizadas por Carmen para exprimir irritação face ao que a sua avó

---

<sup>4</sup> Sentidos vulgares de “porra” disponíveis no dicionário da *Infopédia*:  
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/porra>

<sup>5</sup> A respeito da evolução do significado de “joder”, bem como da sua equiparação com “porra”, consultou-se uma discussão entre falantes nativos de ambas as línguas, disponível no *WordReference*:  
<https://forum.wordreference.com/threads/isto-t%C3%A1-fodi.971639/>

acabou de fazer. Ambas as formas possuem, de igual modo, uma carga de expressividade semelhante, pelo que foi possível manter o mesmo registo.

Também se verifica a ocorrência de outras interjeições usadas para expressar aborrecimento que possuem um nível de expressividade mais fraco, como se pode constatar em (36).

**(36) Vaya – Bolas**

(LP) ALICIA.- No, la abuela ya se ha ido.

*NOELIA.-Vaya. No me ha dado tiempo a despedirme. Palo, ¿qué pasa?*  
(VeD, p.100)

(LC) ALICIA.- Não, a avó já foi embora.

*NOELIA.- **Bolas!** Não deu tempo para me despedir. Palô, o que se passa?*  
(VeD, p.63)

Conforme refere o dicionário da *Real Academia Española*, a interjeição “vaya” pode ser utilizada para expressar aborrecimento sem, no entanto, corresponder a um registo linguístico demasiado informal ou grosseiro. Portanto, foi necessário manter este registo mais ligeiro na língua de chegada. Na tradução, optou-se pela interjeição “bolas”, que pode ser usada pelo falante para exprimir aborrecimento, dor, espanto ou irritação, sem se revelar demasiado rude.

Os exemplos apresentados até este ponto da secção ilustram casos de interjeições do texto de partida que derivam de palavras lexicais, como nomes e verbos. Nos casos de (37) a (40), serão apresentados exemplos de interjeições do texto de partida que não são homófonas de categorias lexicais, existindo apenas como palavras gramaticais. Nestes casos, a tradução passou sobretudo pela escolha da interjeição equivalente na língua de chegada, sendo que, frequentemente, se procedeu à adaptação fonética dessa interjeição.

### (37) Chsss - Chiu

(LP) CARMEN.- ¿Has llamado a Marcos? ¿Tú quieres que Alicia te mate, no?

MADRE.- (*Mandando guardar silencio*). **Chsss, chsss.** (VeD, p.57)

(LC) CARMEN.- Ligaste para o Marcos? Tu queres que a Alicia te mate, não?

MÃE.- (*Mandando guardar segredo*). **Chiu, chiu.** (VeD, p.32)

Neste exemplo, verifica-se que a mãe utiliza a interjeição “chsss” para pedir silêncio a Carmen. Na língua portuguesa, a interjeição equivalente corresponde a “chiu”, sendo utilizada com o mesmo objetivo. Este caso distingue-se dos anteriores, uma vez que as interjeições de ambas as línguas têm uma origem onomatopeica, isto é, são palavras criadas por imitação de um som natural (cf. *Dicionário Terminológico*). Portanto, torna-se visível a forma como a representação escrita de determinados sons varia de língua para língua.

### (38) Ahá - Hã-hã

a.

(LP) MADRE.- ¡Un ligero mareo! ¡Dile que con los cigarros no te mareas! ¿verdad? Díselo, díselo.

ALICIA.- ¡Cállate! No, no, perdone, no es a usted. (...) **Ahá.** Está bien. (VeD, p.33)

(LC) MÃE.- Um pequeno enjoo! Diz-lhe que com os cigarros não enjoas! Não é? Diz-lhe, diz-lhe.

ALICIA.- Cala-te! Não, não, perdão, não é consigo. (...) **Hã-hã.** Está bem. (VeD, p.14)

**b.**

(LP) No, no estoy casada. Sí, a veces es mejor, nunca se sabe (*Ríe forzada*). Gracias (*tocándose los pendientes*) son de un mercado de artesanía. No, no es oro. **Ahá**, son muy bonitos también, sí. (VeD, p.69)

(LC) Não, não sou casada. Sim, às vezes é melhor, nunca se sabe. (*Ri de forma forçada*). Obrigada. (*Mexendo nos brincos*). São de um mercado de artesanato. Não, não é ouro. **Hã-hã**, também são muito bonitos, sim. (VeD, p.40)

De acordo com a informação disponível no dicionário da *Real Academia Española*, a interjeição “ajá” (que se considerou idêntica a “ahá” relativamente à sua função comunicativa) é utilizada para exprimir satisfação, aprovação ou surpresa. No caso dos exemplos transcritos, “ahá” é utilizada pelo falante como confirmação de que o mesmo entendeu aquilo que o alocutário lhe disse. Na perspetiva da representação, esta interjeição assume, na obra, um papel importante, uma vez que, em ambos os casos, o alocutário não se encontra em palco e as suas falas são inaudíveis: em (38a), Alicia encontra-se a falar ao telefone com uma pessoa do centro médico; no caso de (38b), o excerto foi retirado de um monólogo de Alicia, no momento em que a personagem se dirige à mulher de Rodrigo. Assim sendo, a interjeição permite aos espetadores reconhecer a tomada de palavra do alocutário, que não se encontra visível. Na língua portuguesa, a interjeição “ahá” não possui esta função comunicativa de confirmação, sendo habitualmente utilizada quando se faz uma descoberta. Tendo em conta todos estes aspetos, optou-se, na tradução, pela interjeição “hã-hã”, cuja função comunicativa também é dar a entender ao nosso interlocutor que ouvimos ou que concordamos com o seu discurso, estando, assim, a participar na situação comunicativa.

Na obra inglesa, pode-se mencionar o caso de uma interjeição que possui uma função comunicativa semelhante, embora a sua representação fonética seja diferente (vf. (39)). A tradução foi, neste caso, a mesma:

**(39) Uh-huh – Hã-hã**

(LP) DAVID: The balloons on the back stiles. (*Pointing them out*) Here and here. They're kind of glaring.

TONY: Balloons?

DAVID: **Uh-huh**. (C, p.9)

(LC) DAVID: Os balões no encosto. (*Apontando para eles*) Aqui e aqui. São relativamente evidentes.

TONY: Balões?

DAVID: **Hã-hã**. (C, p.14)

Com efeito, a interjeição inglesa “uh-huh” é utilizada na escrita para representar o som que o falante produz para exprimir concordância, compreensão ou confirmação, conforme se afirma no *MacMillan English Dictionary*. No exemplo (39), David recorre a esta interjeição para responder afirmativamente à pergunta de Tony. Na tradução, optou-se novamente pela interjeição “hã-hã”, que também pode ser utilizada como uma afirmação positiva.

Também se verificam outros casos semelhantes de adaptação fonética das interjeições na obra inglesa, conforme demonstra o excerto em (40).

**(40) Er – Hum**

(LP) NICOLA: David?

DAVID: (*waking up*) **Er...** well, religion brings a great deal of comfort. But science is a good thing too. You know, antibiotics and.... **er...** television. (C, p.16)

(LC) NICOLA: David?

DAVID: (*acordando*) **Hum...** bem, a religião traz uma grande quantidade de conforto. Mas a ciência também é uma coisa boa. Vocês sabem, antibióticos e... **hum...** televisão. (C, p.27)

Neste momento da história, David, que se encontrava a dormir, não prestou atenção ao discurso de Tony. De repente, é chamado a intervir pela sua irmã. A hesitação de David em produzir um discurso coerente é evidenciada através da interjeição “er” no texto de partida. Na língua portuguesa, os sons produzidos durante momentos de hesitação são frequentemente representados na escrita através da interjeição “hum”, conforme se regista no *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

### 3.1.1.3. Formas de tratamento

A existência de diferentes formas de tratamento numa língua constitui um reflexo da organização hierárquica da sociedade a nível de instituições, tais como a família, a igreja e a escola (Gouveia, 2008: 93). Um falante recorre a diferentes formas de tratamento no seu quotidiano consoante a situação comunicativa em que se encontra, bem como consoante o estatuto dos participantes envolvidos. No caso de um contexto familiar, como a sua casa, o falante utiliza formas de tratamento mais informais para se dirigir aos seus parentes. Por oposição, no seu local de trabalho, o falante recorrerá a um tratamento mais formal e a formas de delicadeza para se dirigir, por exemplo, ao seu chefe ou aos clientes. Este recurso à delicadeza tem como finalidade básica proteger a face do interlocutor, ou seja, a imagem pública de um indivíduo. Assim, “Se considerarmos que cada indivíduo tem uma *imagem* pública, uma expressão menos delicada poderia ser interpretada como *ameaçando* essa imagem” (Lima, 2007: 69).

A respeito do uso das diferentes formas de tratamento, Brown e Gilman (1960) recorrem às letras T e V (do Latim *tu* e *vos*) para designarem, respetivamente, os pronomes familiares e os pronomes de cortesia de qualquer língua, introduzindo-os no



conceito da dinâmica de poder e solidariedade. A dinâmica de poder, representada pelo eixo vertical, está associada ao uso não recíproco dos pronomes, manifestando-se nas relações assimétricas existentes entre as diferentes classes sociais, bem como hierárquicas, pautadas pela autoridade, pelo posto de trabalho ou outras relações, como a idade. Nestes casos, o falante que ocupa a posição superior utiliza uma forma T (em português, *tu*; em espanhol, *tú*; em inglês, *you*) para se dirigir ao interlocutor que ocupa uma posição inferior, enquanto o último utiliza uma forma V (em português, *você*; em espanhol, *usted*; em inglês, *you*) para se dirigir ao primeiro. Relativamente à dinâmica da solidariedade, representada pelo eixo horizontal, verifica-se o uso recíproco das formas de tratamento, manifestando-se em relações simétricas, caracterizadas pela igualdade e pela semelhança. No entanto, conforme mencionam os autores, verifica-se nas últimas décadas um predomínio do eixo da solidariedade sobre o eixo do poder, pelo que se pode falar de uma solidariedade formal, marcada por relações recíprocas formais (V-V), e de uma solidariedade informal, marcada por relações recíprocas informais (T-T).

A quantidade de formas de tratamento existentes e o uso que os falantes fazem das mesmas diferem de língua para língua. No caso das línguas envolvidas na tradução a que o presente relatório se reporta, verifica-se uma distinção considerável relativamente ao funcionamento destas formas, o que exigiu um trabalho de reflexão sobre o modo como algumas personagens se dirigem umas às outras na versão traduzida.

Na tradução da obra *Verano en diciembre*, foi relevante refletir sobre algumas questões relacionadas com o uso de formas de tratamento familiares.

#### **(41) Mamá – Mãe**

(LP) CARMEN.- **Mamá.** Me largo. (*Enfadadísima*). Cuando se despierte Paloma dile que si quiere venir al concierto, que me llame. (VeD, p.65)

(LC) CARMEN.- **Mãe!** Vou-me embora. (*Irritadíssima*). Quando a Paloma acordar, diz-lhe que me ligue se quiser vir ao concerto. (VeD, p.38)

Em Espanha, as gerações passadas de jovens e adultos utilizavam a forma “madre” para se dirigirem à sua mãe. A forma de tratamento “mamá” estava apenas reservada às crianças. Hoje em dia, é frequente os falantes espanhóis continuarem a tratar a sua mãe por “mamá” em contextos familiares, mesmo após as fases de infância e de adolescência, enquanto a forma “madre” tem vindo a cair em desuso, sendo normalmente empregue com um valor irónico ou humorístico (Carricaburo, 1997: 52). Em Portugal, o uso da forma de tratamento equivalente, “mamã”, encontra-se mais frequentemente associado a um registo infantil. Portanto, poderia sentir-se como pouco natural as personagens desta história, que se encontram na casa dos trinta anos, continuarem a tratar a sua mãe por “mamã”. No caso da passagem em (41), retirada de um momento em que Carmen discute com a sua mãe, o uso de “mamã” seria, a nosso ver, um pouco estranho, pelo que se optou pela forma “mãe”.

Relativamente às formas pronominais de tratamento, o espanhol e o português distinguem-se do inglês pelo facto de ambas possuírem duas formas de segunda pessoa do singular: *tu/você* e *tú/usted*. Quando o falante se dirige a um amigo ou a uma pessoa próxima, recorre ao pronome *tu/tú*, enquanto, no diálogo com um desconhecido ou com uma pessoa com maior autoridade, o falante utiliza o pronome *você/usted*, de modo a mostrar cortesia.

Conforme refere Cintra (1986), existem níveis de tratamento diferentes que resultam do uso da segunda ou da terceira pessoa de uma forma verbal. Com efeito, a utilização do verbo “querer” na segunda pessoa (*quieres/quieres*) denota um maior nível de informalidade, enquanto o uso da terceira pessoa (*quiere/quer*), com valor semântico de segunda pessoa, exprime um maior grau de formalidade.

Por isso, no caso do par de línguas espanhol-português, é possível, através de formas pronominais de tratamento diferentes, estabelecer uma distinção clara entre graus de formalidade da situação comunicativa, bem como exprimir a relação de proximidade ou de distância entre as personagens envolvidas na conversa. À

semelhança do que se verifica em Portugal relativamente ao pronome *você*, o fator principal que leva os jovens espanhóis a optarem pelo uso de *usted* é a maior idade do interlocutor, seguido por outros fatores, como o conhecimento prévio entre os interlocutores ou a classe social dos mesmos (Carricaburo, 1997: 11). De igual modo, tal como em Portugal, o uso do pronome *tú* é, em muitos casos, “el trato casi exclusivo en el grupo familiar, entre jóvenes y aun entre quienes participan de una misma profesión o actividad” (Carricaburo, 1997: 10). Não obstante, importa mencionar que, comparativamente com Portugal, o uso do pronome *tú* em Espanha se encontra mais generalizado, sendo também frequentemente utilizado entre desconhecidos que, numa relação comunicativa, se encontram ao mesmo nível. Portanto, verifica-se um crescimento progressivo do pronome *tú* sobre a forma delicada *usted*, mesmo em relações recíprocas formais, no sentido de Brown e Gilman (1960).

No exemplo (42), é possível verificar um caso ilustrativo do uso de *usted* motivado pelo fator idade referido por Carricaburo (1997):

(42)

(LP) PALOMA.- Abuela, cariño, si **usted** ya ha comido.

ABUELA.- ¿Que yo he comido? **Tendrás** valor. (...) (VeD, p.53)

(LC) PALOMA.- Querida avó, **a avó** já comeu.

AVÓ.- Eu já comi? **Tem** juízo! (...) (VeD, p.28)

Nesta passagem, verifica-se que Paloma recorre ao pronome pessoal “usted” para se dirigir à sua avó. Por sua vez, a avó utiliza a forma verbal “tener” na segunda pessoa do singular, com um sujeito nulo também de segunda pessoa do singular, pelo que se verifica uma relação assimétrica entre as personagens, expressa através de diferentes formas de tratamento. De facto, tanto na cultura espanhola como na portuguesa, é possível constatar um uso assimétrico no que diz respeito às formas de tratamento sempre que se verifica uma diferença significativa de idades entre os

falantes. Assim sendo, a pessoa mais nova deve tratar a mais velha por *você/usted* ou recorrer a uma forma de tratamento nominal, como *senhor/señor* ou, no caso do excerto em (42), “a avó”, enquanto a mais velha pode tratar a primeira por *tu/tú*. Deste modo, para preservar o uso assimétrico na tradução, optou-se, na fala de Paloma, pela forma nominal delicada “a avó”, uma vez que a forma “você” ainda é sentida como indelicada em situações de relações assimétricas. No caso da fala da avó, conjugou-se o verbo “ter” na segunda pessoa do singular, de modo a manter o tratamento informal.

No exemplo (43), também é possível verificar o modo como o uso da segunda e da terceira pessoa de um verbo permite distinguir formas de tratamento familiares e deferentes.

**(43)**

(LP) MADRE.- ¡Un ligero mareo! ¡Dile que con los cigarros no te mareas! ¿verdad? Díselo, díselo.

ALICIA.- ¡**Cállate!** No, no, **perdone**, no es a **usted**. (...) Ahá. Está bien. (VeD, p.33)

(LC) MÃE.- Um pequeno enjoo! Diz-lhe que com os cigarros não enjoas! Não é? Diz-lhe, diz-lhe.

ALICIA.- **Cala-te!** Não, não, **perdão**, não é **consigo**. (...) Hã-hã. Está bem. (VeD, p.14)

Para se dirigir à sua mãe, Alicia utiliza o verbo “callar” na segunda pessoa do singular do imperativo com o pronome clítico “te”, também de segunda pessoa do singular. Como se encontra simultaneamente a falar com uma pessoa que não conhece, Alicia recorre imediatamente ao verbo “perdonar” na terceira pessoa do

singular do presente do conjuntivo (forma supletiva do imperativo) e ao pronome pessoal “usted”, de modo a evidenciar cortesia e dar a entender ao segundo interlocutor que a forma imperativa anterior não se lhe dirigia. No caso da tradução, optou-se também pela segunda pessoa do singular do imperativo do verbo “calar”. Relativamente ao verbo “perdonar”, optou-se pela forma nominal “perdão” por uma questão de naturalidade do discurso, uma vez que o uso do verbo conjugado, “perdoe-me”, é menos frequente. Finalmente, o pronome “usted”, precedido da preposição “a”, foi traduzido pelo pronome pessoal oblíquo “consigo”, preservando-se, assim, o tratamento de cortesia.

No caso da língua inglesa, a tradução das formas de tratamento exige um maior trabalho de reflexão, uma vez que o pronome pessoal “you” é o único que se usa para nos dirigirmos ao alocutário. De facto, os falantes ingleses utilizam o pronome “you” para se dirigirem a qualquer pessoa, independentemente de fatores como a relação de proximidade ou de distância entre os interlocutores, o seu estatuto social e profissional, a faixa etária de ambos, a situação de comunicação, entre outros aspetos. De igual modo, as formas verbais não permitem marcar qualquer tipo de contraste de familiaridade ou de deferência. A única possibilidade de distinção de formas de tratamento reside na escolha de formas nominais que desempenham a função de vocativo, tais como “sir”, “madam” ou “mister president”.

Assim, as formas de tratamento não levantaram grandes dificuldades na tradução da obra *Chair*. No início da obra, é possível verificar que, relativamente às três personagens em cena, Nicola e David são irmãos e ambos conhecem Tony há muito tempo. Portanto, no diálogo entre estas personagens, o pronome pessoal “you” corresponde à forma de tratamento familiar “tu”, na língua portuguesa.

Não obstante, podemos analisar um caso diferente no exemplo (44), retirado de um momento da história em que David telefona para o *call center* de uma seguradora.

**(44)**

**a.**

(LP) DAVID: OK. This is the fifth time I've called. Please do not cut me off.

NICOLA: I'm very sorry about that, **sir**. Is there anything I can help **you** with today?

DAVID: I wish to make a claim.

NICOLA: **You've** come through to the wrong department, please hold.

DAVID: No, I was put through to **you**! (C, p.40)

(LC) DAVID: Ok. Esta é a quinta vez que ligo. Por favor, não me **desligue** a chamada.

NICOLA: Peço imensa desculpa, senhor. Em que possa ajudá-lo hoje?

DAVID: Pretendo fazer uma participação.

NICOLA: **Está** a ligar para o departamento errado, por favor **aguarde**.

DAVID: Não, passaram-me a chamada para **si**! (C, p.67)

**b.**

(LP) NICOLA: If you don't calm down I shall have to hang up, **sir**.

DAVID: OK. I want to speak to your supervisor.

NICOLA: Please hold.

DAVID: No, I will not hold. **You will not** –

TONY: **Mr.** Jason? (C, p.41)

(LC) NICOLA: Se não se acalmar, terei de desligar, **senhor**.

DAVID: Ok. Quero falar com o seu supervisor.

NICOLA: Por favor, aguarde.

DAVID: Não, não vou aguardar. **A senhora não vai...**

TONY: **Sr.** Jason? (C, p.70)

Nesta passagem, Nicola assume um papel diferente, representando agora uma assistente do *call center*, pelo que o seu diálogo com David, que desconhece a verdadeira identidade desta assistente, exige um tratamento de cortesia. Embora esta diferença no tratamento não se reflita no pronome “you”, é possível verificar a cortesia através da repetição da forma nominal “sir”, na posição de vocativo. No caso da tradução, o tratamento formal entre ambas as personagens manteve-se também através da forma nominal “senhor” e do uso da terceira pessoa do singular dos verbos “desligar”, “estar” e “aguardar”, com sujeitos nulos formalmente também de terceira pessoa do singular, mas equivalentes, do ponto de vista semântico, a uma segunda pessoa (o alocutário). Na última fala de David em (44b), optou-se pelo uso de uma expressão nominal com valor de segunda pessoa formal (“A senhora não vai...”), preservando-se assim o tratamento de cortesia.

Note-se também que, na última fala em (44b), Tony, que desempenha o papel de supervisor, se dirige a David através do seu apelido, precedido pelo título “Mister”. Por vezes, os tradutores de obras literárias optam por manter a forma abreviada “Mr.” na tradução para a língua portuguesa. No entanto, como esta obra se destina a ser representada em palco, optou-se pela forma “Sr.”, uma vez que soaria estranho e pouco natural o ator proferir o título de “Mister” como forma de tratamento delicada.

#### **3.1.1.4. Marcadores discursivos**

Os marcadores discursivos são “(...) unidades linguísticas invariables, [que] no ejercen función sintáctica en el marco de la predicación oracional (...) y poseen un cometido coincidente en el discurso: el de guiar, de acuerdo com sus distintas propiedades morfosintácticas, semânticas y pragmáticas, las inferencias que se

realizan en la comunicación.” (Martín Zorraquino & Portolés Lázaro, 1999: 4057). Trata-se, portanto, de palavras ou expressões que, em determinados contextos, deixam de ter significado enquanto itens lexicais, assumindo uma função discursiva (Mendes, 2013: 251).<sup>6</sup>

Os marcadores discursivos assumem uma importância particular na conversa espontânea, em que, a par da função informativa, orientada para a mensagem, se verifica uma função interativa, orientada para o interlocutor (Martín Zorraquino & Portolés Lázaro, 1999: 4143), o que determina o uso de estratégias que guiam a comunicação. Tendo em conta que ambos os textos em análise apresentam um registo marcadamente oral e, de igual modo, se destinam a serem proferidos em palco, tornou-se crucial a identificação e a preservação destes marcadores, de forma a permitir a produção de um discurso coeso, fluido e natural por parte do ator e a compreensão clara do valor comunicativo desses marcadores por parte do espetador, contribuindo, assim, para a representabilidade das obras, na perspetiva textual apresentada por Espasa (2000) (cf. secção 2.3).

**(45) ... you know... - ..., estão a ver...**

(LP) DAVID: I’ve waited years. And you know what? We both **you know...** nearly wept. (C, p.16)

(LC) DAVID: Esperei anos. E sabem que mais? Nós os dois, **estão a ver...** quase que chorámos. (C, p.26)

Conforme refere o *MacMillan English Dictionary*, a expressão “you know” é típica do registo oral, podendo ser utilizada pelo falante quando este está a pensar naquilo que irá dizer a seguir. No exemplo (45), David recorre a esta expressão durante um momento de hesitação, enquanto pensa se irá admitir que um determinado

---

<sup>6</sup> Alguns autores distinguem *marcador discursivo* de *marcador conversacional/pragmático* (Fraser 1999). Esta questão não será discutida no presente relatório, assumindo-se a perspetiva de Martín Zorraquino & Portolés Lázaro (1999).



momento da história o comoveu. Na língua portuguesa, a expressão “estás a ver” / “‘tás a ver” é frequentemente utilizada na oralidade com a mesma função discursiva. Portanto, é possível verificar que ambas as expressões perdem o seu significado pleno (ou seja, o verbo “ver” não tem o valor de verbo percetivo), adquirindo um valor pragmático associado à necessidade de o locutor manter a atenção do alocutário.

No exemplo (46) verifica-se um caso semelhante na língua espanhola:

**(46) bueno – bem**

(LP) ALICIA.- Yo no he dicho que no te guste, y **bueno**, da lo mismo, pero ese lienzo... está pensado... para ir sin marco. (VeD, p.36)

(LC) ALICIA.- Eu não disse que não gostavas, e, **bem**, tanto faz, mas essa tela... está pensada... para não levar moldura. (VeD, p.16)

Nesta fala, a forma “bueno” perde o seu valor adjetival, sendo utilizada como marcador discursivo para Alicia gerir o tempo da sua tomada de palavra. No caso da língua portuguesa, os falantes costumam recorrer à expressão “bem” enquanto marcador, com o mesmo objetivo de ganharem tempo para pensarem nas suas próximas palavras. Trata-se, portanto, de um elemento que identifica um discurso não planificado, como é o caso da conversa espontânea. Por conseguinte, na tradução, optou-se por este termo, desprovido de qualquer valor adverbial de qualificação positiva.

**(47) anyway – afinal de contas**

(LP) DAVID: But it is nuts. The Archangel Gabriel? It's completely fucking barking.

TONY: Because angels don't exist?

DAVID: And what is he **anyway**? A Creationist? A Buddhist? Confucian? I mean... (C, p.16)

(LC) DAVID: Mas é de doidos. O Arcanjo Gabriel? É uma autêntica aldrabice.

TONY: Porque os anjos não existem?

DAVID: E, **afinal de contas**, o que é que ele é? Criacionista? Budista? Confucionista? Quer dizer... (C, p.26)

O advérbio “anyway” é utilizado frequentemente no discurso oral dos falantes ingleses, podendo assumir diversas funções pragmáticas, consoante a situação comunicativa. O *MacMillan English Dictionary* indica que este advérbio pode ser utilizado, por exemplo, para mostrar que algo que acabou de ser dito não tem importância, para voltar a um assunto anterior da conversa ou para dar a entender que se chegou ao fim do que se estava a dizer. Trata-se, portanto, de um marcador que permite estabelecer uma relação entre um enunciado e o que foi previamente produzido. No caso de (47), o advérbio “anyway” é utilizado por David para enfatizar a sua vontade em querer saber quais são as crenças religiosas de Jerry, tendo em conta o discurso anterior, de Tony. Na tradução, optou-se pela expressão “afinal de contas”, que também pode ser utilizada como estratégia para relacionar enunciados.

#### **(48) I mean – Quer dizer**

(LP) DAVID: I don't want your money, Tone. **I mean**... I appreciate the gesture. But I want to pay for this. This was my responsibility. Even if Nic... (C, p.25)

(LC) DAVID: Eu não quero o teu dinheiro, Tone. **Quer dizer**... agradeço o gesto. Mas eu quero pagar isto. Foi responsabilidade minha. Mesmo que a Nic... (C, p.42)

De acordo com o *MacMillan English Dictionary*, a expressão “I mean” pertence ao registo oral, podendo ser usada para explicar ou para corrigir algo que acabou de ser dito. No contexto do exemplo (48), Tony tenta ajudar David a pagar o arranjo da cadeira. No entanto, David recusa prontamente a contribuição do amigo. Apercebendo-se de que pode ter sido algo brusco na sua resposta, David recorre a este marcador para reformulá-la, agradecendo a ajuda e explicando a razão da recusa. Na tradução, optou-se pela expressão “quer dizer”, que pode ser utilizada na oralidade portuguesa com a mesma função pragmática de reformulação de um segmento menos planeado do discurso.

### 3.1.2. Aspetos terminológicos

Apesar de se tratar de textos literários, as obras em análise apresentam uma quantidade considerável de termos técnicos, particularmente no caso de *Chair*. Estes termos correspondem a “(...) unidades lexicais que assumem significados específicos quando usadas em discurso especializado, significados esses que lhes permitem denominar conceitos científicos e técnicos” (Correia, 2005: 15). A tradução dos mesmos exigiu a consulta de diferentes recursos linguísticos, de modo a encontrar os respetivos equivalentes validados na língua de chegada, dado que os termos são, por definição, monossémicos e previsíveis (Cavaco-Cruz, 2012: 48-50).

Em seguida, serão apresentados alguns exemplos da obra *Verano en diciembre*:

(49)

(LP) CARMEN.- Saco los billetes ya. Dame una factura de teléfono donde venga el **DNI** de mamá. (VeD, p.108)

(LC) CARMEN.- Arranjo já os bilhetes. Dá-me uma fatura de telefone onde venha o **Cartão de Cidadão** da mãe. (VeD, p.68)

Através da consulta da base de dados terminológica do IATE, verificou-se que a sigla “DNI” é utilizada para referir o “documento nacional de identidad”, que prova a identidade civil e os dados pessoais do seu titular, bem como a nacionalidade espanhola do mesmo. O IATE apresentou como equivalente “bilhete de identidade” (frequentemente abreviado para BI), que possui uma finalidade idêntica ao documento legal espanhol. No entanto, como o BI tem vindo a ser gradualmente substituído pelo Cartão de Cidadão enquanto documento nacional de identificação civil, optou-se por este último. Embora este documento possa ser referido através da sigla “CC”, não é frequente o uso da mesma, pelo que se recorreu à expansão da mesma.

(50)

(LP) ALICIA.- ¡Pero abuela!, ¿qué dice? ¡Coma! ¡Ayy, me duele mucho la tripa! Dame el teléfono que voy a llamar a **información toxicológica**. (*Leyendo el número de teléfono de un bote de lejía*). (VeD, pp.31-32)

(LC) ALICIA.- Mas, avó! O que é que está a dizer? Coma! Aaa, dói-me muito a barriga! Dá-me o telefone que vou ligar para o **Centro de Informação Antivenenos**. (*Lendo o número de telefone de um detergente*). (VeD, p.13)

No caso do exemplo (50), consultou-se o *site* do “Ministerio de Justicia”, onde foi possível verificar que o “Servicio de Información Toxicológica” (SIT) é um centro médico de consulta telefónica na área da toxicologia, destinado a prestar as informações necessárias a profissionais de saúde ou ao público em geral, visando uma abordagem correta e eficaz a vítimas de intoxicação.<sup>7</sup> Em Portugal, o Instituto Nacional de Emergência Médica (INEM) dispõe do Centro de Informação Antivenenos<sup>8</sup>, que disponibiliza serviços idênticos ao centro médico espanhol, pelo que foi a opção escolhida na versão traduzida, de modo a que o público português compreenda qual o tipo de serviço em questão.

---

<sup>7</sup> Informação disponível em: <http://www.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/Portal/es/ministerio/organismos-ministerio-justicia/instituto-nacional/servicio-informacion1>

<sup>8</sup> Informação disponível em: <http://www.inem.pt/category/servicos/centro-de-informacao-antivenenos/>

(51)

(LP) PALOMA.- No tengo hambre, estoy cansada y un poco nerviosa. Me tomo un **lorazepán** y me acuesto yo también. (VeD, p.60)

(LC) PALOMA.- Não tenho fome, estou cansada e um pouco nervosa. Vou tomar um **comprimido para dormir** e deitar-me também. (VeD, p.34)

Relativamente ao excerto do exemplo (51), a consulta do dicionário de termos médicos da *Infopédia* revelou que “lorazepam” é um fármaco ansiolítico e sedativo do grupo das benzodiazepinas e, portanto, promotor do relaxamento muscular e do sono. Tendo em conta a possibilidade de o público não ter conhecimento do nome deste fármaco, optou-se pelo uso do hiperónimo “comprimido”, seguido da explicitação do seu efeito de acordo com o significado do termo na obra original.

No caso da obra *Chair*, a existência de léxico especializado relaciona-se com determinados elementos que servem de pano de fundo para o desenrolar da narrativa, nomeadamente a elaboração do seguro para a cadeira, bem como as situações com que Tony lida fora de cena, na sua profissão de advogado empresarial. Portanto, foi necessária a pesquisa de termos provenientes das áreas da economia, das finanças e da saúde, recorrendo novamente a recursos linguísticos como a base de dados terminológica do IATE.

Em seguida, serão apresentadas algumas passagens que contêm termos pertencentes às áreas de especialidade supracitadas:

**(i) Economia/Finanças**

**(52)**

**a.**

(LP) DAVID: Do you have the paperwork?

TONY: I...?

DAVID: **Bill of sale**, previous insurance valuation. **Provenance**? (C, pp.8-9)

(LC) DAVID: Tens a papelada?

TONY: Eu...?

DAVID: O **comprovativo de venda**, a avaliação do seguro anterior. A **proveniência**? (C, p.13)

**b.**

(LP) DAVID: Secondly, if it's genuine, it's worth more than all I have put together. I won't be able to pay the **premium**.

NICOLA: Don't.

DAVID: It has to be insured Nic. (C, p.17)

(LC) DAVID: Segundo, se for autêntica, vale mais do que tudo o que eu juntei. Não vou conseguir pagar o **prémio do seguro**.

NICOLA: Não pagues.

DAVID: O seguro tem de ser feito, Nic. (C, p.29)

Nestas passagens, as personagens falam sobre os procedimentos necessários para fazer um seguro para a cadeira. Relativamente ao primeiro termo em (52a), a consulta do *Collins Dictionary* revela que “bill of sale” corresponde a um documento que comprova que a propriedade de algo foi transferida através de uma venda.

Portanto, optou-se pelo termo equivalente “comprovativo de venda”, que se validou através da consulta de um *corpus* paralelo do *site* do EUR-Lex. No caso do termo “provenance”, a definição é apresentada pelo próprio David no momento posterior, tratando-se, neste caso, de uma lista com os proprietários anteriores. Portanto, recorreu-se à base de dados terminológica do IATE para confirmar que o termo equivalente, “proveniência”, também pode ser utilizado neste contexto das transações para referir a mesma lista. Finalmente, em (52b), o termo “premium” surge no mesmo contexto do seguro da cadeira. Através da consulta do IATE, encontrou-se o termo “insurance premium”, que corresponde à quantia paga pelo tomador do seguro à seguradora pela contratação do seguro. Por conseguinte, utilizou-se o termo equivalente “prémio de seguro”, encontrado na mesma base de dados.

(53)

a.

(LP) *A TV comes alive. No sound. Music: Mozart. Gorillas. A naturalist. A dam. African children. Medical tents. A **trading floor** of an investment bank. It cuts out.* (C, p.42)

(LC) *Surge uma TV. Sem som. Música: Mozart. Gorilas. Um naturalista. Uma barragem. Crianças africanas. Tendas médicas. Uma **área de negócios** de um banco de investimento. A TV desliga-se.* (C, p.71)

b.

(LP) DAVID: I read this and I have to say I didn't understand a fucking word. **Distressed debt, short selling, hedge funds**, I mean... (C, p.43)

(LC) DAVID: Li isto e devo dizer que não percebi uma única palavra desta merda. **Dívida de sociedades em dificuldades, venda a descoberto, fundos especulativos**, quer dizer... (C, p.74)

Nos excertos apresentados em (53), encontram-se diversos termos pertencentes à área da economia. Em todos os casos, recorreu-se à base de dados terminológica do IATE como ponto de partida para encontrar uma definição e os possíveis equivalentes na língua portuguesa. Relativamente ao termo em (53a), verificou-se que “trading floor” corresponde à área de uma bolsa de valores destinada à realização de transações; portanto, optou-se pelo termo “área de negócios”. No caso dos termos “distressed debt”, “short selling” e “hedge funds”, em (53b), procedeu-se de modo semelhante, encontrando-se os equivalentes “dívidas de sociedades em dificuldades”, “venda a descoberto” e “fundos especulativos”, respetivamente. Como todos os termos tinham as respetivas fontes e os contextos de uso devidamente identificados, não foram necessárias consultas adicionais para a validação dos mesmos.

## (ii) Saúde

### (54)

(LP) TONY: It means they'll drink clean water. It means millions of people won't get cholera, diarrhoea, dysentery or **bilharzia**. It means they can get on with their lives without their children fucking dying. (C, pp.36-37)

(LC) TONY: Significa que eles vão beber água potável. Significa que milhões de pessoas não vão ter cólera, diarreia, disenteria ou **bilharziose**. Significa que podem continuar as suas vidas sem lhes morrerem os filhos, porra! (C, p.62)

No exemplo (54), Tony enumera várias doenças que poderão ser prevenidas através do investimento na reconstrução do abastecimento de água no Benim. O último termo, “bilharzia”, exigiu a consulta do *MacMillan English Dictionary*, verificando-se que se trata de uma doença grave em que o sangue é infetado por uma espécie de verme pequeno. O IATE indicou dois equivalentes para este termo: “bilharziose” e “esquistossomíase”. Como não era possível verificar a fiabilidade da informação, recorreu-se ao dicionário de termos médicos da *Infopédia*, que



apresentou ambos os termos como sinónimos utilizados para referir a mesma doença, correspondente ao nome que consta no original. Portanto, optou-se pelo termo “bilharziose”, que se considerou mais fácil de produzir do que “esquistossomíase”, no caso de a peça ser levada à cena.

### **3.1.3. Marcas culturais e opções linguísticas**

A existência de elementos culturais numa obra literária implica um processo de reflexão sobre a preservação ou a adaptação dos mesmos. Por um lado, o tradutor poderá optar por manter as referências culturais do texto original, de modo a que o leitor entre em contacto com a cultura e a língua do autor e tenha conhecimento das suas diferenças. Por outro lado, as referências poderão ser adaptadas, através da sua substituição por equivalentes da língua e da cultura do leitor, sendo esta uma estratégia de aproximação ao público-alvo. Estas duas opções correspondem, respetivamente, às perspetivas “estranhante” e “domesticante” de Venuti (1995), na esteira de Schleiermacher (1813/2003), já abordadas na secção 2.2.

Relativamente a este tema, podemos ainda mencionar as duas abordagens propostas por Nida (1964), a propósito da inexistência de equivalentes exatos entre as diferentes línguas e culturas. Tendo em conta este facto, Nida menciona a existência de dois tipos de equivalência: a equivalência formal e a equivalência dinâmica (também conhecida como equivalência funcional).

No caso da tradução orientada para a equivalência formal, o tradutor centra a sua atenção na forma e no conteúdo da mensagem, procurando reproduzir de modo tão próximo quanto possível elementos como a estrutura gramatical e os significados, de acordo com o contexto original, traduzindo, por exemplo, os idiomatismos de forma literal, para que o leitor tenha consciência da maneira como o texto original utiliza elementos culturais locais para transmitir sentidos. Portanto, esta abordagem procura levar o leitor a identificar-se com uma pessoa no contexto da língua de partida, de modo a tomar conhecimento das diferenças relativas aos costumes, maneiras de pensar e meios de expressão da língua e da cultura de partida.

Relativamente à tradução orientada para a equivalência dinâmica, o foco desloca-se para a relação existente entre o leitor e a mensagem, sendo que a reação do recetor da mensagem traduzida deve ser igual à do recetor da mensagem original. Este modo de traduzir pode ser descrito como “reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message” (Nida & Taber, 1969: 14). Por outras palavras, este tipo de tradução tem como objetivo a naturalidade de expressão, procurando relacionar o recetor com modos de comportamento, maneiras de pensar e meios de expressão relevantes dentro do contexto da sua própria língua e da sua própria cultura. Deste modo, não é objetivo da tradução orientada para a equivalência dinâmica que o recetor tome conhecimento de padrões linguísticos e culturais do contexto da língua de partida para compreender a mensagem.

As abordagens propostas por Schleiermacher (1813/2003), Nida (1964) e Venuti (1995) podem ser concretizadas através da inclusão de notas de tradutor. Estas notas são constituídas por afirmações explícitas e diretas através das quais a voz do tradutor se distingue da voz do autor (Buendía, 2013: 150). Com a utilização das mesmas, o tradutor é capaz de fornecer informação que considera relevante, como, por exemplo, breves explicações para algumas referências culturais, permitindo uma aproximação do público-alvo do texto de chegada ao texto de partida e ao seu contexto de receção (Buendía, 2013: 157). Nida refere que o tradutor pode optar pelo equivalente formal, colocando uma nota a descrever a sua função, ou pelo equivalente dinâmico (ou funcional), identificando o referente formal numa nota (Nida, 1964: 172).

No caso da tradução de ambas as obras em análise, procurou-se, sempre que possível, manter as marcas culturais existentes nos textos originais e evitar, quando possível, as adaptações à cultura portuguesa, seguindo as propostas de Schleiermacher (1813/2003) e Venuti (1995).<sup>9</sup>

Em primeiro lugar, considere-se a tradução dos nomes próprios (topónimos e antropónimos). No contexto da tradução de um texto literário, a alteração ou manutenção dos nomes próprios constitui uma questão importante, que deve ser alvo de um processo de reflexão. A propósito da tradução dos nomes próprios da obra *Alice*

---

<sup>9</sup> Esta opção resultou também da sessão de leitura encenada, que será abordada na secção 4.

no *País das Maravilhas*, Nord (2003) refere que, embora a ideia de que os nomes próprios nunca se traduzem corresponda a uma regra fortemente enraizada entre alguns tradutores, a verdade é que existem diversos casos em que estes optam por alterá-los, devido a fatores de natureza diversa. De acordo com Nord (2003: 183), os processos de alteração incluem a substituição do nome próprio por um correspondente na língua-alvo (inglês: *Ada* > brasileiro: *Marina*); a adaptação cultural (inglês: *Alice* > finlandês: *Liisa*); a adaptação morfológica à língua de chegada (inglês: *Alice* > espanhol: *Alicia*); a transcrição fonética ou transliteração (espanhol: *Chaikovski* vs. alemão *Tschaikowsky* ou *Čaikowskij*). A autora também menciona a possibilidade de o tradutor poder optar por não utilizar a mesma estratégia para a tradução de todos os nomes próprios de um determinado texto de partida (Nord, 2003: 183).

Um dos fatores que poderá motivar a tradução dos nomes próprios relaciona-se com os casos em que esses nomes contribuem para a criação de efeitos cômicos ou para a caracterização de determinadas personagens. Portanto, durante a escolha das suas estratégias de tradução, o tradutor deve ter em conta uma perspectiva funcional, na medida em que os nomes próprios podem veicular um significado importante para o entendimento da narrativa.

Na obra *Verano en diciembre*, verifica-se um caso em que o conteúdo semântico do nome de uma das personagens é importante para o entendimento de um momento da história:

(55)

(LP) PALOMA.- Pero ¿estáis locas? No, no, yo no voy a coger un avión. Yo no vuelo.

ALICIA.- Te llamas **Paloma**, ¿cómo no vas a volar? (VeD, p.108)

(LC) PALOMA.- Mas estão loucas? Não, não, eu não vou apanhar nenhum avião. Eu não voo.

ALICIA.- Chamas-te **Paloma, que significa pomba em espanhol**. Como é que não vais voar? (VeD, p.68)

Neste momento da história, Carmen e Alicia decidem marcar uma viagem de avião. No entanto, Paloma, que sempre teve medo de voar, recusa prontamente a ideia, preferindo ficar em casa. De modo a tentar convencer a sua irmã a viajar, Alicia alude ao facto de ela se chamar Paloma. Com efeito, Paloma é um nome feminino de origem espanhola, que significa literalmente “pomba”. Tendo em conta a probabilidade de o público português não ter conhecimento deste significado, foi necessário refletir sobre a melhor estratégia para manter esta alusão ao animal voador, crucial para se entender o efeito cómico subjacente à fala de Alicia. A manutenção dos antropónimos correspondeu, aliás, à estratégia geral que se adotou. No caso particular do nome “Paloma”, a tradução pelo seu equivalente literal em português teria até um efeito estranho, uma vez que o antropónimo “Pomba” não se encontra documentado na língua portuguesa.<sup>10</sup> Por conseguinte, optou-se, na tradução, pela explicitação do significado na fala de Alicia, através da introdução do segmento “que significa pomba em espanhol”, ausente no texto de partida, mantendo-se, assim, o nome próprio original da personagem. Trata-se de uma estratégia a que Fawcett (1997) chama *amplification* (perífrase), que consiste na inserção de material lexical na tradução, o que permite explicitar o significado de uma expressão.

Note-se que, num momento posterior da história, Carmen volta a fazer esta alusão, conforme se verifica no excerto (56). Neste caso, optou-se pela tradução literal, uma vez que já foi esclarecida a ligação entre o nome da personagem e o nome da ave, a partir da explicitação do exemplo anterior.

---

<sup>10</sup> Sobre os antropónimos permitidos legalmente em Portugal, veja-se o *site* do Instituto dos Registos e do Notariado, em [http://www.irn.mj.pt/sections/irn/a\\_registral/registos-centrais/docs-da-nacionalidade/vocabulos-admitidos-e/downloadFile/file/Lista\\_de\\_nomes2017-03-31.pdf?nocache=1491571447.75](http://www.irn.mj.pt/sections/irn/a_registral/registos-centrais/docs-da-nacionalidade/vocabulos-admitidos-e/downloadFile/file/Lista_de_nomes2017-03-31.pdf?nocache=1491571447.75). Consultado a 1 de novembro de 2017.

(56)

(LP) PALOMA.-Ya pero yo no soy un águila.

CARMEN.- Bueno, eres una **paloma** que es parecido. Yo voy a comprar ya los billetes ¿que día es hoy 14?, vale los cojo para el miércoles 21 de diciembre, hala *diciembre en verano, verano en diciembre...* (Se pone a trastear con el ordenador) (VeD, p.110)

(LC) PALOMA.- Pois, mas eu não sou uma águia.

CARMEN.- Bem, és uma “**pomba**”, que é parecido. Vou comprar já os bilhetes. Que dia é hoje? 14? Certo, vou marcar para quarta-feira, 21 de dezembro. Vamos! *Dezembro em verão, verão em dezembro...* (Põe-se a teclar no computador) (VeD, p.70)

Relativamente aos diminutivos dos nomes próprios das personagens, existem casos em que se procedeu a uma alteração, com o intuito de os tornar familiares ao público português, de modo a não causar problemas ao nível da compreensão. No exemplo (57), encontram-se os casos em questão:

(57)

a.

(LP) CARMEN.- Bueno, hablo con **Fran** y vemos cómo podemos hacer para llevarla a algún sitio. (VeD, p.64)

(LC) CARMEN.- Bem, falo com o **Chico** e vemos como podemos fazer para a levar para algum sítio. (VeD, p.37)

b.

(LP) CARMEN.- ¡Vente!, he quedado con **Patri**. Por cierto, os manda un beso muy fuerte. (VeD, p.61)

(LC) CARMEN.- Anda! Combinei com a **Paty**. Já agora, manda-vos um beijo muito grande. (VeD, p.34)

c.

(LP) ALICIA.- Hola **Rodri**. Gracias, tu también estás muy guapo. (*Cariñosa*).  
Quieeetooo, ¿qué haces? Uff estoy un poco nerviosa, la verdad. (VeD, p.69)

(LC) ALICIA.- Olá, **Digo**. Obrigada, tu também estás muito giro. (*Carinhosa*).  
Paaara, o que estás a fazer? Bolas, estou um pouco nervosa, na verdade. (VeD, p.40)

No caso em (57a), o diminutivo “Fran” provém do nome “Francisco”. Embora se trate de um nome próprio muito frequente em Portugal, o diminutivo “Fran” não é utilizado na língua portuguesa para referir alguém com aquele nome, pelo que o público teria dificuldade em estabelecer esta correspondência entre diminutivo e nome próprio. Portanto, optou-se pelo diminutivo “Chico”, que é frequentemente utilizado como uma forma afetuosa de se dirigir a uma pessoa chamada Francisco. Relativamente a (57b) e (57c), foram as mesmas dificuldades de compreensão que motivaram a substituição dos diminutivos “Patri” por “Paty” e “Rodri” por “Digo”, utilizados para referir afetuosamente alguém chamado Patricia e Rodrigo, respetivamente. Embora se reconheça a perda do carácter estranhante que se tem procurado preservar, nestes casos, optou-se por se dar prioridade à compreensão do público-alvo, uma vez que os nomes próprios em causa também são muito frequentes em Portugal e, portanto, a nosso ver, as perdas culturais são menores.

Existem outros casos em que se optou pela introdução de um acento gráfico, com o intuito de manter a forma fonética do segmento do nome próprio do espanhol a partir do qual se constrói o diminutivo, conforme se verifica nos excertos em (58):

**(58)**

**a.**

(LP) CARMEN.- A ti ni te pregunto, **Palo**, que ya sé que no tomas y además con las pastillas. ¿Cómo vas? (VeD, p.45)

(LC) CARMEN.- A ti nem te pergunto, **Palô**, que já sei que não bebes e ainda por cima com os comprimidos. Como é que estás? (VeD, p.23)

**b.**

(LP) PALOMA.- ¡El teléfono!, a lo mejor es **Noe**. Lo cojo, baja tú, de verdad que ya voy. (VeD, p.114)

(LC) PALOMA.- O telefone! Talvez seja a **Noé**. Eu atendo, desce tu, a sério, eu já vou. (VeD, p.73)

Em (58a), optou-se pelo uso do acento circunflexo em “Palô”, diminutivo de Paloma, de modo a evitar que a palavra seja grave, obtendo-se, portanto, a mesma pronúncia do diminutivo original. Relativamente a (58b), adicionou-se o acento agudo em “Noé”, diminutivo de Noelia, com o mesmo objetivo de manter a forma fonética da palavra original.

Finalmente, no caso de “Ali”, diminutivo de Alicia, não foi necessário proceder a alterações da forma gráfica, uma vez que a sua forma fonética já é idêntica em ambas as línguas:

**(59)**

(LP) CARMEN.- Ya, pero algún capricho me tengo que dar. Mi marido trabaja 36 horas al día y viaja más que Willy Fog para mantenernos ¿no? Pues nada, que nos mantenga en condiciones. Gracias, guapa. ¿Tú quieres vino, **Ali**? (VeD, p.45)

(LC) CARMEN.- Sim, mas tenho de arranjar algum miminho para mim. O meu marido trabalha 36 horas por dia e viaja mais que o Willy Fog para nos sustentar, não é? Então, pronto, ele que nos sustente em condições. Obrigada, querida. Queres vinho, **Ali**? (VeD, p.23)

Relativamente aos restantes nomes das personagens, como Carmen ou Amparo, optou-se pela sua preservação, uma vez que são próprios da cultura espanhola e não possuíam quaisquer valores semânticos ou pragmáticos que justificassem a sua tradução.

Na tradução da obra *Chair*, todos os antropónimos foram preservados, uma vez que nomes próprios como Tony ou Jerry não levantavam problemas ao nível da compreensão nem veiculavam significados importantes para o entendimento da narrativa.

No caso dos topónimos, ambas as obras apresentam uma quantidade considerável de referências a localidades, restaurantes e museus, que localizam as diferentes situações no espaço. Relativamente a estas referências, optou-se pela sua preservação, conforme se verifica nas passagens do exemplo (60), de modo a ser perceptível para o público português que as situações descritas nas obras decorrem em países estrangeiros.

**(60)**

**a.**

(LP) ALICIA.- Mira, mejor me voy. Quien quiera venir el viernes a la inauguración de la exposición es a las 10 en la **Avenida de las Heras**. (VeD, p.55)

(LC) ALICIA.- Olha, é melhor eu ir andando. Quem quiser vir na sexta-feira à inauguração da exposição, é às 10 na **Avenida de las Heras**. (VeD, p.29)



**b.**

(LP) TONY: This time it's different. He completed the course. He's come back and now lives in a monastery in **Tulse Hill**. He's been clean 18 months. (C, p.7)

(LC) TONY: Desta vez, é diferente. Ele acabou o tratamento. Voltou e agora vive num mosteiro em **Tulse Hill**. Não consome há 18 meses. (C, p.10)

No caso específico de (61), optou-se pela explicitação da sigla "V&A", uma vez que, à partida, o público português poderia não ser capaz de recuperar a referência ao nome do museu.

**(61)**

(LP) DAVID: I also know about 18th Century French furniture, Fabergé snuff boxes and medieval fucking tapestries from Bruges. I did fifteen years at the **V&A**. For fuck's sake, Tony. (C, p.10)

(LC) DAVID: Também percebo de mobília francesa do século XVIII, de caixas de rapé da Fabergé e da porcaria das tapeçarias medievais de Bruges. Estive quinze anos no **Victoria and Albert Museum**. Por amor de Deus, Tony. (C, p.15)

A obra *Verano en diciembre* contém, ainda, várias referências a personalidades, programas de televisão e músicas próprias da cultura espanhola. Nestes casos, optou-se também pela sua preservação, de modo a que o público português entre em contacto com a cultura da língua de partida. O exemplo (62) ilustra o caso de uma destas marcas culturais da obra espanhola em que também se procedeu a uma explicitação:

(62)

(LP) ALICIA.- Ahora entiendo por qué te gustaba tanto a ti la de **“Una mujer en el armario”**, qué dolor, qué dolor... (VeD, p.112)

(LC) ALICIA.- Agora percebo porque é que gostavas tanto **daquela canção**, **“Una mujer en el armario”**, que dor, que dor... (VeD, p.71)

Como se pode verificar, recorreu-se novamente à estratégia de perífrase (Fawcett, 1997), sendo que, neste caso, se optou por acrescentar a expressão “daquela canção”, de modo a elucidar o público português de que Alicia se está a referir ao título de uma canção espanhola.

Existem outras marcas culturais em que se optou pela introdução de notas de tradutor, de modo a fornecer ao leitor informações relevantes para o entendimento das referências. Como ambas as obras podem vir a ser representadas, estas notas poderão também constituir um apoio importante para o encenador, caso este decida adaptar as marcas culturais à língua de chegada.

(63)

(LP) ALICIA.- Venga abuela, ya verá qué rico. ¡Cómo tiene la nariz, parece **Fofito**! (VeD, p.30)

(LC) ALICIA.- Vamos, avó, já vai ver como está saboroso. Olhe como tem o seu nariz! Parece o **Fofito**<sup>1</sup>! (VeD, p.12)

<sup>1</sup> Nome artístico de Alfonso Aragón Sac, um palhaço e cantor espanhol muito popular. (N. do T.)

Na fala em (63), Alicia compara o nariz da sua avó ao de Fofito. Através da introdução da nota de tradutor, entende-se que o nariz da avó se encontra inchado,

daí a referência de Alicia a um palhaço conhecido da televisão, cujo traço caracterizador é o seu nariz grande.

**(64)**

(LP) MADRE.- (*Divertida*). Pregúntale por **Gran Hermano** o por la **Belén Esteban** y todas esas, que eso se lo sabe estupendamente. Es lo único que se traga todos los días... (VeD, p.51)

(LC) MÃE.- (*Divertida*). Pergunta-lhe pelo **Big Brother** ou pela **Belén Esteban**<sup>3</sup> e essas todas, que isso ela sabe perfeitamente. É a única coisa que vê todos os dias... (VeD, p.27)

<sup>3</sup> Personalidade mediática de Espanha, conhecida pelas suas participações em vários programas de televisão e da imprensa cor-de-rosa, e em *reality-shows*. (N. do T.)

No exemplo (64), optou-se pela introdução de uma nota de tradutor, uma vez que Belén Esteban pode não ser conhecida pelo público português. A informação disponibilizada na nota contribui, ainda, para o entendimento do género de programas que Paloma costuma ver. Na mesma passagem, optou-se pela utilização do nome original inglês do programa que em Espanha se denomina “Gran Hermano”, dado que, em Portugal, este *reality-show* é conhecido como “Big Brother”. Como se trata exatamente do mesmo programa, esta opção não prejudica, a nosso ver, o carácter estranhante que se tem procurado preservar, quando possível, ao longo da tradução das obras.

Em determinados momentos da história, as irmãs animam a avó ao cantarem com ela algumas canções espanholas de programas infantis. Tendo em conta que as letras das canções não possuem, na obra em apreço, um significado pertinente para o entendimento da história, optou-se pela sua preservação e incluiu-se uma nota de tradutor com a tradução da letra. Veja-se o exemplo (65):

(65)

a.

(LC) AVÓ.- *(Cantando)*. *Viajar en tren, es lo mejor, se tira del cordel, se para el tren, el inspector, se enfadará y mandará parar el tren.*<sup>5</sup> (VeD, p.48)

<sup>5</sup> Canção infantil: “Viajar de comboio / é o melhor / puxa-se o cordel / para-se o comboio / o inspetor / vai zangar-se e vai mandar parar o comboio.” (N. do T.)

b.

(LC) ALICIA.- Vá lá, Paloma... Porte-se bem, sim? E não dê muita luta. *¡Hola Don Pepito!*

AVÓ.- *¡Hola Don José!*

ALICIA.- *¿Pasó usted ya por casa?*

AVÓ.- *Por su casa yo pasé.*

CARMEN.- *¿Vio usted a la abuela?*

AVÓ.- *A su abuela yo la vi.*

CARMEN.- *¡Adiós, Don Pepito!*

AVÓ.- *¡Adiós Don José!*<sup>6</sup> (VeD, pp.60-61)

<sup>6</sup> Canção infantil: “Olá, Dom Pepito!/ Olá, Dom José!/ Já passou por casa?/ Pela sua casa, já passei./ Viu a avó?/ A sua avó, eu vi./ Adeus, Dom Pepito!/ Adeus, Dom José!” (N. do T.)

Note-se que, no texto, se manteve a pontuação original apenas por questões rítmicas associadas às canções, sendo que, na nota em (65a), se recorreu ao símbolo “/” para marcar o ritmo e, na nota em (65b), para indicar a tomada de vez de cada personagem, tendo-se procedido à pontuação correta das sequências.

Na obra *Verano en diciembre*, existe um caso particular em que se recorreu a uma adaptação de marcas culturais, motivada por questões linguísticas. Num determinado momento da história, as três irmãs entram em contacto com Noelia, que está a viver na Argentina, em Buenos Aires. De forma cómica, Carmen tenta falar de acordo com a variedade dialetal utilizada nessa região, o espanhol rio-platense, recorrendo a palavras e expressões informais típicas desse dialeto. De modo a recriar esta situação de forma compreensível para o público na língua de chegada, foi necessário recorrer a uma adaptação. Por conseguinte, na versão traduzida, Noelia encontra-se a viver no Brasil e Carmen utiliza palavras e expressões informais típicas da variedade nacional brasileira da língua portuguesa. Esta adaptação implicou a substituição de elementos culturais típicos da Argentina por elementos equivalentes da cultura do Brasil, conforme se pode verificar nas passagens em (66):

(66)

a.

(LP) NOELIA.-*No, os venís todas. En febrero voy a la India y allí no os voy a invitar a que vengáis. Así que, vamos. Palo, aquí es verano y esto te iba a encantar. La gente toma el sol en bikini en los parques, además si venís te voy a llevar a un sitio increíble a bailar **tangos**, con unos argentinos guapísimos y a comer helados de dulce de leche, a tomar **mate**. ¡Vamos chicas!* (VeD, p.102)

(LC) NOELIA.- *Não, vocês vêm todas. Em fevereiro, vou à Índia e aí não vos vou convidar para virem. Por isso, vamos. Palô, aqui é verão e iam adorar isto. As pessoas apanham sol em biquíni nos parques; além disso, se vieres, vou levar-te a um sítio incrível para dançar **samba**, com uns brasileiros giríssimos, e a comer gelados de doce de leite, a beber **caipirinhas**. Vamos, meninas!* (VeD, p.64)

b.

(LP) NOELIA.- *Está preparando unas **empanadas**. ¡Jorge!* (VeD, p.102)

(LC) NOELIA.- *Está a preparar **pastéis de massa cozida**. Jorge!* (VeD, p.64)

Relativamente a (66a), no texto de partida, Noelia menciona o tango, um estilo de dança cuja origem se situa nas cidades argentinas de Buenos Aires e de Montevideú. Na versão traduzida, optou-se pela referência ao samba, um género musical oriundo do Rio de Janeiro, no Brasil. Relativamente ao mate, uma bebida feita com a infusão das folhas dessa planta, optou-se pela caipirinha, uma bebida alcoólica brasileira de origem paulista. No caso de (66b), procedeu-se de modo semelhante, substituindo-se a referência às “empanadas” argentinas pelos pastéis de massa cozida, frequentemente encontrados nos carrinhos de rua e nos centros de comércio do Brasil. Dada a sua relevância, a discussão detalhada da tradução das palavras e expressões informais, entre outras questões linguísticas, será realizada de forma independente na secção 3.2.1.

Conforme foi possível verificar ao longo desta secção, não se recorreu a um método uniforme para o tratamento de todas as marcas culturais, tendo-se privilegiado maioritariamente o método estranhante, mas procurando-se um equilíbrio entre a adoção desse método e a compreensão por parte do público-alvo, embora se reconheça a existência de algumas perdas quando se procedeu a uma domesticação. A respeito deste tema, Zatlin (2005) refere que, “Being true to the original playwright while at the same time allowing the target audience full enjoyment of a dramatic work may in fact be the most difficult problem facing the translator of drama for the stage” (Zatlin, 2005 *apud* Anderman, 2011: 95).

### **3.2. Algumas especificidades da tradução espanhol-português**

Nesta secção, serão abordadas questões específicas da tradução da obra espanhola *Verano en diciembre*. A análise encontra-se dividida em quatro pontos: no primeiro ponto, serão discutidas as opções linguísticas tomadas face à existência de duas variedades da língua espanhola num determinado momento do texto; no segundo ponto, abordar-se-ão casos de polissemia na língua de partida, que poderiam levar a uma interpretação incorreta de determinadas palavras; no terceiro ponto,

focar-se-ão questões relacionadas com a representação escrita de aspetos fonéticos, como, por exemplo, casos em que o alongamento de certos sons resulta na repetição de determinadas letras no texto; no quarto e último ponto, serão abordadas as diferenças relativas à pontuação de ambas as línguas, que implicaram alterações ao nível da divisão e da organização das frases durante o processo de tradução.

### 3.2.1. Opções linguísticas na tradução de duas variedades do espanhol

Conforme foi referido na secção 3.1.3., existe um momento da história em que Carmen tenta falar de acordo com a variedade dialetal utilizada na região onde a sua irmã Noelia está a viver, o espanhol rio-platense, recorrendo a palavras e expressões informais típicas da Argentina. De modo a recriar esta situação cómica, recorreu-se a uma adaptação, pelo que, como já foi mencionado, na versão traduzida, Noelia se encontra a viver no Brasil e Carmen utiliza palavras e expressões informais típicas do português brasileiro. Em seguida, serão apresentados alguns exemplos destas palavras e expressões, retomando-se os princípios, conceitos e métodos discutidos na secção 3.1.1.1. O processo de escolha dos termos informais brasileiros envolveu a consulta de dicionários e de *sites* frequentados por falantes de português europeu e de português brasileiro, bem como a posterior validação por parte de um falante nativo desta última variedade.

(67)

(LP) CARMEN.- Mira, mira como me sale el acento. (*En un argentino horrible*). Pero **¿Estás en pedo?**, **¡Dejate de hincharme las pelotas boluda!** Ché, ché. (VeD, p.101)

(LC) CARMEN.- Olha, olha como é que me sai o sotaque. (*Num brasileiro horrível*). Mas, **está de porre? Não enche meu saco, babaca!** Ché, ché! (VeD, p.63)

Na Argentina, o uso coloquial da palavra “pedo” apresenta uma grande versatilidade, pelo que o seu significado pode variar consoante o contexto e a expressão fixa em que essa palavra se encontra inserida. Por exemplo, a expressão “estar al pedo” pode ser utilizada para dizer que não se tem nada para fazer. Também se pode utilizar a expressão “a los pedos” para indicar algo que é feito muito depressa. À semelhança do que se verifica no espanhol peninsular, a palavra “pedo” pode ser utilizada para referir uma pessoa bêbeda. No entanto, no caso do espanhol rio-platense, o seu uso é precedido pela preposição “en”, conforme se pode verificar no *Collins Spanish Dictionary*.<sup>11</sup> Na tradução, optou-se pela expressão informal brasileira “estar de porre”, que, de acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, também é utilizada para referir uma pessoa que se encontra bêbeda.

Relativamente à expressão informal “no me hinchas las pelotas”, que ocorre também em (67), a mesma é tipicamente utilizada na Argentina quando o falante não quer que o seu interlocutor o incomode mais.<sup>12</sup> No Brasil, a expressão “não enche meu saco” é própria também de um registo informal, sendo utilizada com a mesma intenção de afastar o interlocutor.

No caso da palavra “boluda”, a tradução revelou-se mais complicada, pois o seu sentido varia consoante a situação comunicativa. Se se tratar de uma conversa entre jovens argentinos que se conhecem, o uso de “boludo” aproxima-se do de expressões coloquiais portuguesas como “meu”, isto é, funciona como uma espécie de vocativo, denotando um tratamento amigável (Carricaburo, 1997: 56). Porém, esta palavra também pode ser utilizada na Argentina como um insulto, para designar uma pessoa ingénua ou tola, conforme refere o dicionário da *Real Academia Española*. Na tradução, optou-se pela palavra brasileira “babaca”, que também é utilizada para referir uma pessoa ingénua ou pouco inteligente. Embora se perca a possível conotação mais amigável do termo original, a verdade é que todas as expressões deste

---

<sup>11</sup> A pesquisa dos diferentes usos da palavra “pedo” no espanhol rio-platense envolveu também a consulta dos seguintes sites:

<https://forum.wordreference.com/threads/estar-pedo-argentina.1941188/>

<https://infogram.com/11-argentine-spanish-phrases-with-pedo-spanish-for-fart-1gyj725x3kerm1l>

<sup>12</sup> Fonte consultada: <https://forum.wordreference.com/threads/hinchar-bolas.673519/>



segmento são utilizadas durante um momento cómico da história, pelo que não se verifica uma deturpação da intenção comunicativa da personagem.

Finalmente, encontramos em (67) a interjeição “ché”, característica do espanhol rio-platense e que pode ser utilizada para chamar a atenção ou para exprimir surpresa, dúvida ou troça, conforme refere o dicionário da *Real Academia Española*. De acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, “ché” também é utilizado no Brasil com os mesmos sentidos, pelo que não foi necessário recorrer a uma adaptação desta forma.

A respeito deste momento da história, importa referir que a adaptação também incidiu sobre as formas de tratamento que Carmen utiliza, pelo que será retomada a discussão iniciada na secção 3.1.1.3. No caso do espanhol rio-platense, designa-se por “voseo” o uso do pronome de segunda pessoa do singular *vos*. Este pronome é equivalente à forma pronominal *tú*, enquanto forma de tratamento informal, sendo esta última apenas utilizada por pessoas estrangeiras (Carricaburo, 1997: 24). Tal como acontece com o pronome *tú* de outros dialetos da língua espanhola, verifica-se um uso generalizado do pronome informal *vos* em comparação com o pronome delicado *usted*: “El eje de la solidaridad ha ganado tanto terreno sobre el del poder, que es común que los jóvenes voseen a los adultos no sólo cuando existen relaciones familiares sino incluso cuando no hay previo conocimiento” (Carricaburo, 1997: 24).

No exemplo (68), verifica-se o “voseo” que Carmen emprega:

(68)

(LP) CARMEN.- ¿Tú, **vos bailás** tangos? Pero qué buen gusto tiene mi hermanita. Guapo, guapo, guapo. (VeD, p.103)

(LC) CARMEN.- Tu, **você dança** samba? Mas que bom gosto **tem minha** irmãzinha. Giro, giro, giro. (VeD, p.65)

Neste excerto, Carmen começa por dirigir-se a Jorge (o namorado argentino de Noelia) através do pronome pessoal *tú*, alterando de seguida para o pronome *vos*, de modo a corresponder à forma de tratamento informal do espanhol rio-platense. A conjugação verbal é distinta, sendo que a forma que concorda com *vos* deriva da forma que concorda com *vosotros*, através da queda de “-i” (*vosotros* bailáis/*vos* bailás), sendo acentuada a última sílaba (Carricaburo, 1997: 27). No caso da tradução, tendo em conta a variedade brasileira do português, optou-se pelo pronome pessoal *você*, uma vez que esta forma de tratamento corresponde, na maior parte dos dialetos, ao *tu* do português europeu (Mateus, 2003: 50). Quanto à forma verbal “dançar”, conjugou-se na terceira pessoa do singular, sendo que, ao contrário do que se verifica no português europeu, o uso da terceira pessoa por segunda pessoa não exprime, necessariamente, um maior grau de formalidade.

Também importa mencionar que se optou pela omissão do artigo definido “a” antes do determinante possessivo “minha”, uma vez que, no português brasileiro, é habitual a ausência de artigo antes de um possessivo em posição pré-nominal. (Mateus, 2003: 49).

### **3.2.2. Falsos amigos e polissemia na língua de partida**

No âmbito das traduções que envolvem o par de línguas espanhol-português, é frequente o tradutor deparar-se com os denominados “falsos amigos”, que resultam, em grande parte, do facto de ambos os sistemas linguísticos pertencerem à mesma família linguística. Vaz da Silva e Vilar (2003) definem “falsos amigos” como uma expressão coloquial usada em linguística para referir palavras que partilham a mesma etimologia e, conseqüentemente, apresentam formas idênticas ou semelhantes, mas que têm sentidos diferentes. Portanto, são palavras semelhantes ao nível da grafia e da fonética, mas que apresentam significados diferentes na língua de partida e na língua de chegada. Apresentam-se, de seguida, alguns falsos amigos do espanhol que ocorrem na obra *Verano en diciembre*:

### (69) Rubio – Loiro

(LP) PALOMA.- ¿Cuándo te has teñido de **rubia**? (VeD, p.102)

(LC) PALOMA.- Quando é que pintaste o cabelo de **loiro**? (VeD, p.64)

No exemplo (69), poder-se-ia traduzir a palavra “rubia” por “ruivo”, devido à semelhança de ambas as formas e à inexistência de elementos contextuais que permitissem questionar o significado da expressão original. No entanto, após a consulta do dicionário da *Real Academia Española*, constatou-se que, na verdade, a palavra “rubia” é utilizada para indicar uma cor amarelada, parecida com o ouro. Portanto, foi possível concluir que a cor espanhola “rubia” corresponde à cor portuguesa “loira”.

### (70) Tirar – Deitar fora

(LP) PALOMA.- Mamá, ¡basta!, en serio. ¿Quieres algo de comer?

MADRE.- Tú tampoco has comido, que tu hermana **ha tirado** tu plato entero de tallarines. (VeD, p.28)

(LC) PALOMA.- Mãe, já chega! A sério. Queres alguma coisa para comer?

MÃE.- Tu também não comeste, que a tua irmã **deitou fora** o teu prato inteiro de *tagliatelle*. (VeD, p.10)

Nesta passagem, o verbo “tirar” do texto original não possui o mesmo sentido do verbo português homólogo. Através da consulta do dicionário da *Real Academia Española*, verifica-se que o verbo “tirar” é sinónimo de ações como deixar cair algo, derrubar algo ou alguém, arremessar um objeto ou desfazer-se de algo. De facto, nenhuma destas aceções, que constam também no dicionário espanhol-português da

*Infopédia*,<sup>13</sup> está relacionada com a aceção mais comum do verbo português, isto é, a noção de retirar. Tendo em conta que o *tagliatelle* se encontrava fora do prazo, pode-se associar o uso do verbo à noção de desfazer-se da comida, pelo que se optou pela expressão “deitar fora”.

A respeito deste tema, importa mencionar também alguns casos de polissemia na língua de partida que podem conduzir a traduções inadequadas. De acordo com o *Dicionário Terminológico*, a polissemia é uma “propriedade semântica característica das palavras ou dos constituintes morfológicos que possuem mais do que um significado.”<sup>14</sup> Em seguida, serão apresentados casos em que a polissemia de algumas palavras espanholas exigiu a consulta de dicionários, de modo a evitar o uso de um falso amigo, que levaria a uma interpretação incorreta das mesmas, e a seleccionar as palavras portuguesas adequadas ao contexto da enunciação.

#### (71) Novio – Namorado

(LP) CARMEN.- Tienes que salir y distraerte, échate un **novio**. Desde el capullo de Pedro no has vuelto a tener **novio** y eso es lo que te hace falta. Un poco de “alegría pa el cuerpo”. Perreo. Vente conmigo hoy a un concierto. ¿Sí? (VeD, p.60)

(LC) CARMEN.- Tens de sair e distrair-te, arranjar um **namorado**. Desde o parvalhão do Pedro que não voltaste a ter **namorado** e é isso que te faz falta. Um pouco de “alegria para o corpo”. *Reggaeton*. Anda comigo hoje a um concerto. Sim? (VeD, p.34)

Neste exemplo, a existência de uma semelhança entre as palavras “novio” e “noivo” poderia conduzir a uma tradução incorreta, dado o contexto. Através da consulta do dicionário da *Real Academia Española*, verificamos que, de facto, a palavra

---

<sup>13</sup> Fonte da *Infopédia*: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/espanhol-portugues/tirar>

<sup>14</sup> Alguns autores distinguem *polissemia* de *homonímia* (ver Correia, 2001). O presente relatório não abordará esta distinção.

“novio” pode ser utilizada para referir uma pessoa que vai casar-se ou que acabou de se casar, tal como acontece com a expressão “noivo” na língua portuguesa. No entanto, a palavra espanhola também pode ser utilizada simplesmente para referir uma pessoa que mantém uma relação amorosa com outra, sem qualquer compromisso mais formal. A forma portuguesa não possui esta última aceção. Tendo em conta o contexto em que a palavra original é utilizada, podemos inferir que Carmen está a aconselhar a sua irmã a encontrar alguém com quem estabelecer uma relação amorosa, sem quaisquer compromissos matrimoniais, pelo que se optou pela expressão “namorado” na versão traduzida.

## **(72) Raro – Estranho**

(LP) PALOMA.- ¿No fuiste el miércoles a la peluquería?

CARMEN.- Sí, pero me hicieron un desfilado **rarísimo** para un lado y fui a la de la plaza grande a que me lo arreglaran, que me gusta más cómo cortan y de paso, me hice las uñas. (VeD, p.44)

(LC) PALOMA.- Não foste ao cabeleireiro na quarta?

CARMEN.- Sim, mas fizeram-me um penteado **estranhíssimo** para um lado e fui ao da praça grande para mo arranjarem, que gosto mais de como cortam, e, de passagem, arranjei as unhas. (VeD, p.22)

Nesta passagem, Carmen recorre ao adjetivo “rarísimo” para qualificar o seu penteado anterior. Numa primeira instância, poder-se-ia optar pela palavra equivalente “raríssimo” devido à semelhança entre as formas. No entanto, neste caso, o adjetivo espanhol “rarísimo” está associado à sensação de estranheza que Carmen sentiu, independentemente de se tratar de um penteado utilizado com pouca frequência, significado subjacente à forma “raro” em português. Portanto, optou-se pelo adjetivo “estranhíssimo”, que se adequa ao sentido transmitido pela expressão original.

### (73) Ilusión - Ansiosa

(LP) ALICIA.- Espérame un momento, Palo.

PALOMA.- Claro, voy a ver los cuadritos, qué **ilusión**. (VeD, p.71)

(LC) ALICIA.- Espera um momento, Palô.

PALOMA.- Claro, vou ver os quadrinhos, estou **ansiosa**. (VeD, p.42)

Neste momento da história, as personagens encontram-se numa galeria de arte. Quando Paloma utiliza a expressão “qué ilusión”, poder-se-ia presumir que a palavra “ilusão” seria a opção de tradução correta, tendo em conta a possibilidade de a personagem se estar a referir a um efeito visual dos quadros que engana a perceção dos visitantes da galeria. No entanto, após a consulta do dicionário da *Real Academia Española* e da confirmação por parte de falantes nativos de espanhol, averiguou-se que a forma “ilusión” é também utilizada para exprimir uma sensação de esperança ou de entusiasmo em relação a algo. Tendo em conta que Paloma recorre a esta expressão após dizer que vai ver os quadros que a sua irmã pintou, pode-se concluir que esta última aceção é a correta, pelo que se optou pela expressão “estou ansiosa” na versão traduzida.

### (74) Rico – Delicioso

(LP) MADRE.- Bueno, ¿habéis comido?

PALOMA.- La abuela no, que no se ha despertado. Nosotras sí. Ha hecho Alicia unos tallarines **riquísimos**. Yo apenas he tocado mi plato, ¿quieres? (VeD, p.23)

(LC) MÃE.- Bem, já comeram?

PALOMA.- A avó não, que ainda não acordou. Nós já. A Alicia fez um *tagliatelle* **delicioso**. Eu mal toquei no meu prato. Queres? (VeD, p.6)

Na passagem apresentada em (74), Paloma recorre ao adjetivo “riquísimo” para qualificar o sabor do *tagliatelle* que Alicia preparou. A escolha do adjetivo português “riquíssimo” resultaria numa tradução inadequada, uma vez que, no contexto da culinária, este adjetivo não é utilizado para qualificar o sabor de um alimento, mas sim para referir que esse alimento tem, por exemplo, uma grande quantidade de cálcio. Após a consulta do dicionário da *Real Academia Española* e da confirmação de que, na língua espanhola, o adjetivo “rico” pode ser utilizado para referir que algo tem um sabor agradável, optou-se pelo adjetivo “delicioso” na versão traduzida. O uso deste adjetivo no grau normal, ao invés do grau superlativo absoluto sintético como no texto original, prende-se com questões de naturalidade do discurso, uma vez que soaria algo estranho a atriz proferir a palavra “deliciosíssimo” e tal poderia inclusive causar problemas ao nível da dicção.

#### **(75) Embarazada - Grávida**

(LP) ALICIA.- No te apures, Paloma, todos tenemos nuestros secretos. ¿Quieres saber el mío? ¡Estoy **embarazada**! (VeD, p.105)

(LC) ALICIA.- Não te aflijas, Paloma, todos temos os nossos segredos. Queres saber o meu? Estou **grávida**! (VeD, p.66)

O exemplo apresentado em (75) é elucidativo da forma como o significado de palavras idênticas pode ser totalmente diferente em determinados contextos, embora se verifique uma partilha de aceções entre as mesmas. De facto, tanto o adjetivo espanhol “embarazada” como o adjetivo português “embaraçada” podem ser utilizados para referir que uma pessoa se sente envergonhada e que não é capaz de agir com naturalidade. No entanto, o adjetivo “embarazada” também é utilizado para

referir que uma mulher se encontra grávida.<sup>15</sup> Na fala apresentada em (75), o adjetivo espanhol é utilizado com esta última aceção, ausente do adjetivo “embarazada”, em português.

### 3.2.3. Representação escrita de aspetos fonéticos

Ao longo da obra *Verano en diciembre*, existem diversos momentos nos quais as personagens prolongam a duração de certos sons, correspondendo a representação escrita à repetição de determinadas letras. O exemplo (76) ilustra um caso em que se preservou o alongamento de um som específico através da repetição de uma letra diferente da que constava no texto original.

(76)

(LP) ALICIA.- Me sabe más rico con la mano, jno le va a pasar nada al pan porque lo corte con la mano! ¿qué más da, no? Uyyy pero si es pan francés.

PALOMA.- ¿Por qué dices que es francés?

ALICIA.- Porque es de **antiayegggg**. (VeD, p.42)

(LC) ALICIA.- Sabe-me melhor à mão. Não vai acontecer nada ao pão se o cortar à mão! Tanto faz, não? Uuui, mas é pão francês.

PALOMA.- Porque é que dizes que é francês?

ALICIA.- **Porrrrque** já está **rrrrrijo**. (VeD, p.21)

Nesta passagem, verifica-se a repetição da letra <g> no texto original. Na língua espanhola, quando a consoante <g> é seguida das vogais <e> ou <i> (em palavras como: “genio” ou “gigante”), é produzida como [x], som próximo da vibrante uvular

---

<sup>15</sup> Fonte da *Infopédia* para o adjetivo “embarazada” com os dois sentidos:  
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/espanhol-portugues/embarazada>



[R] do português e do francês. Deste modo, foi possível perceber que a pronúncia prolongada deste som por parte de Alicia tem como objetivo estabelecer uma comparação com o som [R], da língua francesa, que corresponde na escrita a <r>, jogando-se com o facto de o pão ser francês e obtendo-se, assim, um efeito humorístico. Portanto, a tradução literal da palavra “anteayer” por “anteontem” resultaria numa perda do sentido cómico pretendido, uma vez que não é possível reproduzir o som [R] através desta última palavra. Por conseguinte, optou-se pela palavra “rijo”, tendo em conta que, por um lado, permite manter a ideia de que o pão foi feito há alguns dias e, por outro lado, é possível prolongar a pronúncia do som [R]. De modo a tornar mais perceptível esta associação à fonética francesa, também se optou pela repetição da letra <r> na palavra “porque”, embora tal não se verifique no original, com o intuito de se tornar mais claro o efeito humorístico.

Procedeu-se, ainda, a adaptações fonéticas noutros contextos, também para preservar o efeito humorístico. Considere-se o exemplo (77):

(77)

(LP) CARMEN.- Perdona, que estaba mandando un *WhatsApp*. Bien, solo tenía unas décimas.

MADRE.- Ay el **guasa** de las narices. Alcanza el agua que es lo único que falta. ¡Carmen! El agua, trae una jarra con agua. (A *PALOMA*). ¿Y tu hermana? (VeD, p.41)

(LC) CARMEN.- Desculpa, é que estava a mandar um *WhatsApp*. Bem, ela tinha pouca febre.

MÃE.- Ai, a **ASAP**<sup>2</sup> das picardias. Traz a água, que é a única coisa que falta. Carmen! A água, traz um jarro com água. (Para *PALOMA*). E a tua irmã? (VeD, p.20)

<sup>2</sup> Acrónimo que significa “As Soon As Possible”, utilizado quando se quer que uma pessoa dê a sua resposta o mais depressa possível.

Neste exemplo, verifica-se uma situação cómica relacionada com a pronúncia do nome “WhatsApp”. Quando a mãe das irmãs tenta dizer o nome da aplicação num tom reprovador, pronuncia-a incorretamente como “guasa”, de algum modo foneticamente próxima da forma correta. Ora, “guasa” significa brincadeira ou gracejo. Na versão traduzida, poder-se-ia optar pela palavra “graça”, que apresenta significados semelhantes. No entanto, as palavras “graça” e “WhatsApp” não são suficientemente próximas do ponto de vista fonético, pelo que o público dificilmente conseguiria entender que se tratava de uma tentativa fracassada de pronunciar o nome da aplicação. Portanto, optou-se pelo acrónimo “ASAP” (explicitando-se o significado do mesmo através de uma nota de tradutor), cuja pronúncia é semelhante ao nome “WhatsApp” e que, tal como a palavra do texto original, surge descontextualizado da conversa em questão, mantendo-se o elemento cómico.

Na obra *Verano en diciembre*, encontram-se também diversos excertos nos quais se verifica a repetição de letras para representar graficamente a maior duração das interjeições, cuja tradução exigiu, de igual modo, um trabalho de adaptação (cf. secção 3.1.1.2.).

**(78)**

(LP) ABUELA.- ¡Madre!, ¡madre!, **ayyyyy** ¡mira a mi madre!, está muy, muy seria, pero en cuánto me ve, ¡se le pone una sonrisa! (*Hablándole al espejo*). ¿Cómo está, madre? **¿Ehhh?**... ¡Nada!... no dice nada la mujer... ¡No sé qué dice!... (VeD, pp.98-99)

(LC) AVÓ.- Mãe! Mãe! **Aaaai**, olha a minha mãe! Está muito, muito séria, mas quando me vê, fica com um sorriso! (*Falando-lhe ao espelho*). Como está, mãe? **Hããã?**... Nada!... A mulher não diz nada... Não sei o que diz!... (VeD, p.61)

No caso da interjeição “ay”, verifica-se que o texto de partida marca graficamente a maior duração da interjeição através da repetição da semivogal [j]. No texto de chegada, optou-se pela repetição da vogal [a], uma vez que, conforme refere Duarte (2000: 385), “(...) a produção da vogal dura mais tempo do que a produção da semivogal (...)”.

Relativamente à interjeição “eh”, o *Collins Spanish Dictionary* indica que pode ser utilizada para chamar a atenção ou em casos em que não se entendeu algo. Em português, utiliza-se frequentemente a interjeição “hã” com o mesmo objetivo comunicativo. Tal como no exemplo anterior, verifica-se uma marcação gráfica da duração da interjeição. Neste caso, em ambas as línguas, a interjeição corresponde a um único segmento vocálico, que é, no entanto, distinto (em espanhol, [ɛ]; em português, [ẽ]). Na escrita, o original marca o alongamento através da repetição da consoante <h>; a tradução fá-lo através da repetição da vogal, aproximando a representação escrita o mais possível da produção oral.

#### 3.2.4. Pontuação

Durante o trabalho de tradução, é necessário ter em conta que as diferenças nas convenções da escrita de cada língua podem suscitar alterações também no que diz respeito à pontuação do texto. Na língua espanhola, as diferenças na pontuação utilizada nas frases exclamativas e nas interrogativas diretas produzidas pelas personagens implicaram diversas alterações ao nível da organização e da divisão das frases no texto de chegada:

(79)

a.

(LP) MADRE.-Yo no te estoy pidiendo nada. Ni se me ocurriría además. Eres tú la que dice que tu hermana está agobiada. (*Silencio*). Pero **¿qué te voy a pedir a ti?** si eres incapaz de hacer nada en tu casa, que ni limpias. Vives a cinco

minutos de aquí pero nunca tienes tiempo para quedarte con tu abuela o cambiarle el pañal. (VeD, p.65)

(LC) MÃE.- Eu não te estou a pedir nada. Aliás, nem tal me passaria pela cabeça. És tu que dizes que a tua irmã está aflita. (*Silêncio*). **Mas para quê pedir-te a ti, se não és capaz de fazer nada em tua casa, que nem sequer limpas?** Vives a cinco minutos daqui, mas nunca tens tempo para ficar com a tua avó ou mudar-lhe a fralda. (VeD, p.37)

b.

(LP) ALICIA.- (*Silencio. gritando*). **¡No te quiero!, ¡no te quiero! ¡Me das asco! ¿entiendes? no te quiero.** (*Cuelga. Lloro. La abuela empieza a rezar el Padre Nuestro*). (VeD, p.92)

(LC) ALICIA.- (*Silêncio. Gritando*). **Odeio-te! Odeio-te! Metes-me nojo, percebes?! Odeio-te.** (*Desliga. Chora. A avó começa a rezar o Pai Nosso*). (VeD, p.56)

Como é possível verificar nas passagens em (79), as frases interrogativas e exclamativas são delimitadas por dois sinais de pontuação: um no início da frase (¿/i) e outro no final da mesma (?/!).

Para além disso, é possível a ocorrência de uma oração interrogativa direta ou de uma exclamativa no interior de uma frase complexa sem que esta termine com um ponto de interrogação ou de exclamação, conforme se verifica em (79a). Como tal não é possível na língua portuguesa, optou-se por utilizar, neste caso, um ponto de interrogação no final da frase complexa, conferindo uma entoação interrogativa à mesma.

A fala em (79b) ilustra um caso em que se procedeu de modo diferente relativamente ao exemplo anterior. De facto, a ocorrência de várias orações exclamativas e interrogativas breves relacionadas por parataxe, de que resultam frases

compostas, motivou, por vezes, a sua separação em orações independentes, de modo a preservar a entoação de cada uma delas, respeitando-se as regras de pontuação da língua portuguesa. Finalmente, a possibilidade de combinação do ponto de exclamação e do ponto de interrogação na língua portuguesa permitiu, neste caso, a junção da oração exclamativa e da oração interrogativa, mantendo-se a entoação associada à irritação e à pergunta da fala original.

### **3.3. Algumas especificidades da tradução inglês-português**

Nesta secção, serão analisadas questões específicas, que se considerou mais relevantes, da tradução da obra inglesa *Chair*. Em primeiro lugar, serão abordadas algumas diferenças entre ambas as línguas relativamente à realização do sujeito na frase. Em seguida, será apresentado um excerto peculiar em que se verifica a omissão de grande parte dos sinais de pontuação, sendo discutida a sua função e o seu significado para o momento da história em que se insere.

#### **3.3.1. A questão do sujeito nulo**

No caso das traduções que envolvem o par de línguas inglês/português, verifica-se uma diferença significativa relacionada com a realização do sujeito na frase. De facto, em línguas românicas como o espanhol e o português, mas não como o francês, é possível a não-realização lexical do sujeito na frase, isto é, é possível a ocorrência de sujeitos nulos. Esta possibilidade deve-se ao facto de “o conteúdo do sujeito [ser] recuperável a partir do conteúdo morfológico das terminações verbais” (Raposo, 1992: 478). Com efeito, tanto o espanhol como o português possuem formas verbais morfológicamente ricas. Por sua vez, a língua inglesa não permite a recuperação do sujeito através da flexão verbal, dado que, no que diz respeito às formas verbais, apenas distingue a terceira pessoa do singular no presente do indicativo, pelo que a realização do sujeito em frases finitas é obrigatória. Note-se, porém, que mesmo no caso das línguas de sujeito nulo, há restrições quanto à ocorrência de sujeitos nulos de 3.<sup>a</sup> pessoa, que, quando são referenciais, devem ter a

sua referência fixada ou por um elemento que ocorre no contexto linguístico ou pelo contexto discursivo.

Portanto, tendo em conta que o português é uma língua tipicamente de sujeito nulo, existem diversos casos em que se optou pela omissão do sujeito expreso no texto original, conforme se verifica nas passagens em (80):

**(80)**

**a.**

(LP) DAVID: He's said sorry before.

TONY: This time it's different. **He** completed the course. **He's** come back and now lives in a monastery in Tulse Hill. **He's** been clean 18 months. (C, p.7)

(LC) DAVID: Ele já pediu desculpa antes.

TONY: Desta vez, é diferente. **Ele** acabou o tratamento. Voltou e agora vive num mosteiro em Tulse Hill. Não consome há 18 meses. (C, p.10)

**b.**

(LP) *The flat. After the dinner.*

*TONY enters. **He** sits down on the sofa.*

***He** rubs his head and then stays very still.*

***He** dials a number on his phone. (C, p.28)*

(LC) *O apartamento. Depois do jantar.*

*TONY entra. Senta-se no sofá.*

*Esfrega a cabeça e depois fica muito quieto.*

*Marca um número no seu telemóvel. (C, p.48)*

Na passagem em (80a), David e Tony estão a falar sobre a vida de Jerry. No texto original, verifica-se que a referência a esta personagem é retomada através do sujeito pronominal de terceira pessoa “he”. No caso da língua portuguesa, o uso do sujeito pronominal “ele” em cada uma das frases proferidas por Tony revelar-se-ia redundante e poderia soar pouco natural, uma vez que o uso da terceira pessoa nas formas verbais é suficiente para recuperar a referência a Jerry: com efeito, as formas nulas formam uma cadeia referencial adequada com a forma pronominal “ele”, que, por sua vez, tem como antecedente “Jerry”, que ocorre mais acima no diálogo. Relativamente a (80b), foram as mesmas razões que motivaram a omissão do sujeito nas frases das didascálias, uma vez que a repetição do sujeito “ele” em cada uma das frases se revelaria excessiva e desnecessária; mais uma vez, constrói-se uma cadeia referencial adequada, que integra “Tony” e as formas nulas. Importa também referir que se poderia manter os sujeitos realizados na tradução, caso estes tivessem uma função estilística específica, enfática, o que não se verifica nos excertos apresentados.

### 3.3.2. Pontuação

Na obra *Chair*, existe um momento da história no qual o autor subverte as regras da pontuação, o que resulta numa extensão considerável de texto desprovido de grande parte dos sinais de pontuação. Trata-se de uma opção peculiar que merece ser comentada, quer pelo significado para a história em geral, quer pela sua importância para a temática do presente relatório.

O texto em questão corresponde a uma fala de David, num momento perto do final da história em que a personagem perde o controlo sobre o seu próprio discurso enquanto fala com Tony. O exemplo (81) apresenta um excerto da fala de David e a respetiva tradução:

#### (81)

(LP) DAVID: No, you didn't. You never overreact. Overreacting means something else. What you did was reveal the truth. You see I ended up taking the chair home, home is

a basement flat not big not like here the kids toys you can't imagine the mess Anna works in chaos she gets clarity out of chaos law books everywhere I've never understood how and she's tired working all day and I'm fucking about wondering where to put the chair there's nowhere not a square inch of space so I end up in the kitchen and I put down the Louis Seize not noticing at the time but remembering later a muffled clang the sound of metal against metal which turned out to be a pipe, a pipe I knew well, a pipe which only needed the vibration of Louis Seize side-chair being grounded to reveal at 2 in the morning a pinhole through which at first trickled and then gushed our water supply flooding the kitchen and then the living room where Anna who's still working screams waking me up I have to calm her I have to call Jerry's NA plumber who proceeds to destroy our flat drilling not only through the floor where the pipe is but also by mistake through the central heating pipe next to it instantly fucking up the boiler in spite of his assurances to the contrary the result being we have no hot or cold water and the flat looks like fucking lake Zambezi which I have to say the kids quite enjoyed in their wellies and Anna took it all on the chin given the pressure she was under preparing a case concerning the deportation of a man facing almost certain death in his shithole country of origin, a place which no doubt has no water systems whatsoever maybe you should call them but the real problem is I have nowhere to put the chair it can't go in the kitchen anymore or in the living room so I try our bedroom put it in the living room says Anna your law books are drying all over the living room I have to put them somewhere she says since you broke that bloody pipe so where the fuck can I put it why don't you just bloody chuck it in the yard? And then I make my mistake why did I say such a thing I'm supposed to know better I spent 15 years at the V&A but I say it I say I can't chuck it in the yard it's fucking Louis Quinze! Quinze? Quinze! Seize! She says you can tell by the neo-classical features don't you know anything anymore? I don't care anymore I can't stand it I've spent days drying your fucking books dealing with the kids and wanker NA plumbers the least you could do -David I don't have time for this I have a case to prepare - let the fucker go back to bongo-bongo land nobody changed anything by running away he's probably a fucking fraud anyway - David calm down - next thing he's in a fucking council flat taking a plumbing course! (...) (C, pp.44-45)



(LC) DAVID: Não, não exageraste. Tu nunca exageras. Exagerar significa outra coisa. O que fizeste foi revelar a verdade. É que, sabes, eu acabei por levar a cadeira para casa, a casa é um apartamento na cave não é grande não como aqui os brinquedos dos miúdos não imaginas a confusão a Anna trabalha no caos ela orienta-se no caos livros de direito por todo o lado nunca percebi como é ela está cansada a trabalhar o dia todo e eu ando na merda a pensar onde hei de meter a cadeira não há sítio nenhum nem um milímetro de espaço por isso acabo na cozinha e pouso a Luís XVI sem reparar na altura mas lembrando-me mais tarde de um tinido abafado o som de metal a bater em metal que afinal era um cano, um cano que eu conhecia bem, um cano que apenas precisava da vibração da cadeira Luís XVI a ser posta no chão para revelar às 2 da madrugada um pequeno furo que inicialmente pingava e depois rebentou inundando a cozinha e depois a sala de estar onde a Anna que ainda está a trabalhar grita acordando-me tenho de a acalmar tenho de chamar o canalizador dos Narcóticos Anónimos do Jerry que continua a destruir o nosso apartamento ao perfurar não só o chão onde o cano se encontra mas também por engano o cano do aquecimento central ao lado desse lixando instantaneamente a caldeira apesar das garantias dele em contrário e resulta que não temos água quente nem fria e o apartamento parece a porra do rio Zambeze o que tenho de dizer os miúdos adoraram com as suas galochas e a Anna não deu parte de fraca tendo em conta a pressão em que ela se encontrava a preparar um caso relacionado com a deportação de um homem a enfrentar uma morte quase certa no seu país de origem de merda, um lugar que certamente não tem quaisquer sistemas de água talvez lhes devesse ligar mas o verdadeiro problema é que não tenho nenhum lugar onde pôr a cadeira já não pode ficar na cozinha nem na sala de estar por isso tento no nosso quarto deixa-a na sala de estar diz a Anna os teus livros de direito estão a secar por toda a sala de estar tenho de os pôr em algum sítio diz ela já que tu partiste o raio daquele cano então onde é que posso pô-la porra porque é que não a atiras para o quintal raios? E então cometo o meu erro porque é que disse tal coisa já devia saber passei 15 anos no Victoria and Albert Museum mas eu digo eu digo não posso atirá-la para o quintal é a porra do Luís XV! XV? XV! XVI! Diz ela podes ver através dos traços neoclássicos já não sabes nada? Já não me interessa não aguento passei dias a secar a porra dos teus livros a lidar com os miúdos e com canalizadores idiotas dos Narcóticos Anónimos o mínimo que podias fazer – David não

tenho tempo para isto tenho um caso para preparar – deixa o cabrão voltar para a terra dos atrasados ninguém mudou nada a fugir ele provavelmente é a porra de uma fraude de qualquer forma – David acalma-te – daqui a pouco ele está numa merda de um apartamento de habitação social a tirar um curso de canalização! (...) (C, pp.76-77)

No início da fala de David, verificamos que as primeiras frases se encontram devidamente pontuadas, o que significa que a personagem ainda é capaz de controlar as suas emoções e produzir um discurso coerente e pausado. No entanto, quando começa a explicar o que aconteceu após trazer a cadeira para sua casa (a origem de todos os seus problemas), David perde a calma e exalta-se, produzindo um discurso confuso, a um ritmo desenfreado. Esta falta de controlo reflete-se no texto através da ausência quase total de pontuação. Enquanto explica todos os problemas com que se deparou, o discurso de David alterna entre a narração dos acontecimentos, a citação de falas proferidas por si e por Anna, e alguns comentários dirigidos a Tony. Estas transições procedem de modo imediato e quase impercetível na escrita, salvo raras exceções em que as falas de David e Anna se encontram separadas pelo uso do travessão ou dos pontos de interrogação e exclamação. Todos estes aspetos contribuem para a representação do estado de fúria de David neste momento da história.

Na tradução, optou-se por manter esta ausência de pontuação. Apesar das dificuldades que poderão surgir numa leitura inicial deste excerto, esta opção preserva a intenção do autor. Caso se optasse pela utilização dos sinais de pontuação em falta, o resultado seria, a nosso ver, uma perda do impacto, da espontaneidade e do ritmo descontrolado existentes no discurso original, elementos importantes para a caracterização deste momento de descarga emocional de David.

## 4. Leitura encenada

Nesta secção, serão abordadas diversas decisões linguísticas condicionadas pelo facto de ambos os textos se destinarem a serem ditos, que resultaram da sessão de leitura encenada, pelo que se retomará o conceito de representabilidade apresentado na secção 2.3. Conforme se referiu nesta secção, a perspetiva textual da representabilidade relaciona-se com o modo como os atores proferem o texto em palco e como esse mesmo texto é recebido pelo público, tendo em conta vários elementos linguísticos e paralinguísticos. Em primeiro lugar, será feita uma breve contextualização da sessão de leitura, seguindo-se a apresentação de exemplos das alterações efetuadas, concluindo com um balanço geral da sessão.

Após a conclusão da primeira versão da tradução das obras, realizou-se, no dia 1 de junho de 2017, uma sessão de leitura encenada de excertos previamente selecionados. A sessão decorreu no Teatro Taborda, onde a companhia Teatro da Garagem reside, contando com a presença das Dr.<sup>as</sup> Maria João Vicente e Carolina Mano, bem como dos atores Nuno Pinheiro, Nuno Nolasco, Ana Palma e Beatriz Godinho, que representaram as personagens das obras, através da leitura em voz alta de excertos das obras. É de referir que estes atores não conheciam previamente os textos que leram na sessão.

Durante a leitura encenada da primeira versão da tradução das obras, encontraram-se diversos segmentos nas falas das personagens que levantavam dificuldades ao nível da dicção. Portanto, foi necessário proceder a alterações lexicais e sintáticas, de modo a assegurar a fluidez das falas, bem como a compreensão clara das mesmas por parte do público, conforme refere Espasa (2000) a propósito da aceção textual do conceito de representabilidade. Os exemplos seguintes ilustram algumas destas alterações:

(82)

(LP) ALICIA.-Vale, pues como estoy MUY ENFADADA voy a aprovechar para decir cosas que en realidad no siento; como por ejemplo, que eres una copia

barata de mamá y te dedicas a decirle a todo el mundo lo que tiene que hacer, cuando en realidad tu vida es una mierda. (*Silencio*). (VeD, p.21)

(LC)

(Primeira tradução) ALICIA.- Bem, então, como estou MUITO ZANGADA, vou aproveitar para dizer coisas que, na verdade, não sinto; como, por exemplo, que és uma cópia barata da mãe e que **te dedicas a dizer** a toda a gente o que tem de fazer, quando, na verdade, a tua vida é uma merda. (*Silêncio*).

(Tradução final, após a leitura encenada) ALICIA.- Bem, então, como estou MUITO ZANGADA, vou aproveitar para dizer coisas que, na verdade, não sinto; como, por exemplo, que és uma cópia barata da mãe e que **estás sempre a dizer** a toda a gente o que tem de fazer, quando, na verdade, a tua vida é uma merda. (*Silêncio*). (VeD, p.4)

Na leitura encenada da primeira versão da tradução do exemplo (82), pudemos verificar que, no segmento “te dedicas a dizer”, a proximidade da consoante oclusiva dental não vozeada [t] e da consoante oclusiva dental vozeada [d] causou problemas ao nível da dicção e conduziu a hesitações e reformulações por parte da atriz. Portanto, optou-se por substituir o segmento “te dedicas a dizer” pela expressão “estás sempre a dizer”, de modo a permitir uma produção fluida sem alterar o sentido da fala original.

**(83)**

(LP) PALOMA.- Bueno, ¡para!, deja de decirme lo que tengo que hacer. Al final va a tener razón Alicia.

MADRE.- ¿En qué?

PALOMA.- En que no dejas de decirle a todo el mundo lo que tiene que hacer... y yo hago lo mismo... (VeD, p.29)

(LC)

(Primeira tradução)

PALOMA.- Bem, para! **Deixa de me dizer** o que tenho que fazer. Afinal, a Alicia tem razão.

MÃE.- Em quê?

PALOMA.- Que não **deixas de dizer** a toda a gente o que tem que fazer... e eu faço o mesmo...

(Tradução final, após a leitura encenada)

PALOMA.- Bem, para! **Para de me dizer** o que tenho que fazer. Afinal, a Alicia tem razão.

MÃE.- Em quê?

PALOMA.- Que não **paras de dizer** a toda a gente o que tem que fazer... e eu faço o mesmo... (VeD, p.11)

No excerto apresentado em (83), verifica-se um caso semelhante ao do exemplo anterior. Em ambas as falas de Paloma, a repetição da consoante oclusiva dental vozeada [d] dificultou a dicção, pelo que se optou pela substituição do verbo “deixar” pelo verbo “parar”, que possui o mesmo significado neste contexto.

Existem outros casos em que se tomaram decisões com o intuito de assegurar a naturalidade das falas, conforme se verifica nas frases em (84):

**(84)**

(LP) ALICIA.- Me da igual, los tiro y punto. ¿**Cómo** te vas a comer eso? por favor. ¡Aggggh! y yo me he comido todo el plato. ¿**Por qué** guardáis unos tallarines desde hace más de un año? (VeD, pp.23-24)

(LC)

(Primeira tradução)

ALICIA.- Tanto me faz, deito-o fora e pronto. **Como** vais comer isso? Por favor. Aggggh! E eu comi o prato todo. **Porque** guardam *tagliatelle* há mais de um ano?

(Tradução final, após a leitura encenada)

ALICIA.- Tanto me faz, deito-o fora e pronto. **Como é que** vais comer isso? Por favor. Aggggh! E eu comi o prato todo. **Porque é que** guardam *tagliatelle* há mais de um ano? (VeD, p.6)

Nas frases interrogativas de Alicia, poder-se-ia optar por utilizar apenas os advérbios interrogativos equivalentes aos do original: “como” e “porque”. No entanto, optou-se por introduzir a forma fixa “é que”, conferindo-se aos excertos um carácter mais coloquial e próximo da oralidade.

Após a leitura dos excertos selecionados da tradução de ambas as obras, realizou-se um balanço geral da sessão. Para além das questões de dicção e de naturalidade das falas, que suscitaram as alterações já mencionadas, a discussão incidiu também sobre o tratamento das diversas marcas e referências culturais existentes nas obras. Os atores da companhia mencionaram algumas das experiências do seu trabalho artístico, referindo a forma como estes elementos contribuem para a construção do universo pretendido pelo autor, pelo que sugeriram a preservação dos mesmos e a introdução de notas de tradutor quando tal fosse necessário para garantir a total receção da informação por parte do público-alvo e do próprio encenador. Deste modo, este último terá ao seu dispor as informações necessárias para o caso de decidir adaptar estas marcas à cultura de chegada. Estas sugestões contribuíram para a determinação das estratégias de tradução adotadas, optando-se, sempre que possível,

pela preservação das marcas culturais, o que resultou maioritariamente numa tradução estranhante, conforme se discutiu na secção 3.1.3.

Após estas considerações, concluiu-se que os textos traduzidos eram adequados para virem a ser representados em palco.

## 5. Conclusão

O presente relatório teve como objetivo a discussão dos desafios da tradução de texto dramático, tendo em conta a possibilidade de encenação de duas obras traduzidas. Para tal, procedeu-se, numa primeira parte do trabalho, à apresentação de conceitos e princípios teóricos relacionados com o referido tipo de tradução. Numa segunda parte, efetuou-se uma análise da tradução de dois textos dramáticos com línguas de partida diferentes: a obra espanhola *Verano en diciembre*, da autoria de Carolina África Martín, e a obra inglesa *Chair*, de Yves Baignères. Através de uma colaboração com a companhia Teatro da Garagem foi possível enquadrar as decisões e opções de tradução dos textos no contexto mais amplo da encenação.

Na perspetiva de encenação do texto dramático, a tradução teatral revela-se uma tarefa complexa, na qual o conceito de representabilidade assume um papel fundamental. De acordo com a perspetiva subjacente a este conceito, o tradutor deverá assegurar a naturalidade e a percetibilidade das falas, de modo a permitir uma produção fluente que não exija grandes esforços de articulação por parte dos atores, uma vez que é através da sua voz que o texto dramático chega ao público. Neste sentido, a realização da sessão de leitura encenada revelou-se muito importante, uma vez que foi possível verificar, nos textos traduzidos, a existência de segmentos que levantavam dificuldades ao nível da dicção, pelo que se procedeu a alterações com o intuito de assegurar a fluidez e a naturalidade das falas, bem como a compreensão das mesmas por parte do público.

O facto de se tratar de um tipo de texto que se destina a ser produzido oralmente significa que o mesmo apresentará diversas marcas próprias da oralidade, que deverão ser preservadas durante o processo de tradução. No caso específico das obras traduzidas, em que se verifica o predomínio de um registo oral marcadamente informal, procurou-se preservar a espontaneidade e a informalidade das falas das personagens através do uso de palavras e expressões informais que garantissem um estilo funcionalmente equivalente ao dos autores dos textos originais.

Relativamente à perspetiva teatral do conceito de representabilidade, que, como vimos, se relaciona com estratégias de receção e de adaptação cultural, o



tradutor encontra-se também perante uma tarefa desafiante. Para além da dúvida entre a preservação ou a adaptação dos elementos culturais existentes no texto, é necessário ter em conta que, enquanto no caso da leitura de um texto, é possível fornecer ao leitor informações relevantes para o entendimento de marcas culturais, através da introdução de notas de tradutor, o mesmo não se aplica relativamente ao espetador no contexto imediato da representação do texto em palco.

Com efeito, a existência de diversos elementos culturais nas obras traduzidas constituiu um dos maiores desafios do presente trabalho de projeto. Após as sugestões da sessão de leitura encenada, optou-se pela preservação dos elementos culturais sempre que possível, através da introdução de notas de tradutor, que também poderão constituir um apoio importante para o encenador, caso este decida adaptar estas marcas à cultura de chegada. Importa mencionar o caso particular da obra *Verano en diciembre*, em que se recorreu a uma adaptação motivada por questões linguísticas, uma vez que sem a mesma não seria possível recriar a situação cômica que decorre da tentativa de Carmen de falar outra variedade da sua língua. Outro caso de adaptação nesta obra relacionou-se com os diminutivos dos nomes próprios, de modo a não dificultar a compreensão do público, uma vez que se trata de nomes também muito frequentes na língua portuguesa e, portanto, as perdas culturais são, a nosso ver, menores.

Verifica-se, assim, que não se recorreu a um critério uniforme para o tratamento de todas as questões culturais, procurando-se um equilíbrio entre a manutenção do carácter estranhante e a compreensão por parte do público-alvo, embora se reconheça a existência de algumas perdas.

Em suma, a tradução teatral é multifacetada e dificilmente redutível a um modelo normativo predefinido, devido à multiplicidade de práticas dos tradutores e das companhias de teatro. No caso da tradução de um texto dramático destinado a ser representado em palco, a colaboração entre o tradutor e a respetiva companhia de teatro afigura-se uma componente importante, uma vez que permitirá, por um lado, assegurar a naturalidade e a fluidez dos diálogos das personagens e, por outro, desenvolver um processo de decisão conjunta sobre as estratégias de estranhamento

ou de domesticação a utilizar, sendo, desta forma, criadas as condições para que o texto traduzido funcione no contexto imediato da representação.

Espera-se que o presente relatório de projeto contribua para uma reflexão sobre as diferentes etapas do processo tradutológico na área do teatro, desde a tradução do texto dramático até à sua concretização final em palco.

## 6. Referências

### - Obras traduzidas

Baignères, Yves (2015). *Chair*. Ms.

Martín, Carolina África (2013). *Verano en diciembre*. Madrid: Instituto Nacional De Artes Escénicas Y De Teatro.

### - Referências bibliográficas

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1990). *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.

Anderman, Gunilla (2011). "Drama translation". In Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (orgs.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, pp. 92-95.

Baker, Mona (1992). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London/New York: Routledge.

Barrento, João (2002). *O Poço de Babel – Para uma Poética da Tradução Literária*. Lisboa: Relógio d'Água.

Barthes, Roland (1964). *Essais Critiques*. Paris: Éditions du Seuil.

Brown, Roger & Gilman, Albert (1960). "The pronouns of power and solidarity". In Sebeok, Thomas Albert (org.). *Style in Language*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, pp. 253-276.

Buendía, Carmen Toledano (2013). "Listening to the voice of the translator: A description of translator's notes as paratextual elements". *The International Journal for Translation & Interpreting Research*, vol. 5, n.º 2: 149-162.

Carricaburo, Norma (1997). *Las Fórmulas de Tratamiento en el Español Actual*. Madrid: Arco Libros.

Cavaco-Cruz, Luís (2012). *Manual Prático e Fundamental de Tradução Técnica*. Arkonte: Independence.

Cintra, Luís F. Lindley (1986). *Sobre Formas de Tratamento na Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Clark, Herbert H. & Brennan, Susan E. (1991). "Grounding in communication". In Resnick, Lauren B., Levine, John M. & Teasley, Stephanie D. (org.s). *Perspectives on Socially Shared Cognition*. Washington: American Psychological Association.

Correia, Margarita (2001). "Homonímia e polissemia – contributos para a delimitação dos conceitos". *Palavras*, n.º 19, Lisboa: Associação dos Professores de Português, pp. 57-75.

Correia, Margarita (2005). "Terminologia, neologia e normalização: como tratar os empréstimos neológicos?". *Terminómetro*, pp. 15-20.

Duarte, Inês (2000). *Língua Portuguesa. Instrumentos de Análise*. Lisboa: Universidade Aberta.

Elam, Keir (1997). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge.

Espasa, Eva (2000). "Performability in translation. Speakability? Playability? Or just saleability?" In Upton, Carole-Anne (org.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome.

Fawcett, Peter (1997). *Translation and Language. Linguistic Theories Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Fraser, Bruce (1999). "What are discourse markers?" *Journal of Pragmatics*, vol. 31: 931-952.

Goláň, Jiří (2006). *Swearwords in Translation*. M.A. Major Thesis in English Language and Literature. Masaryk University in Brno Faculty of Arts.

Gouveia, Carlos (2008). "As dimensões da mudança no uso das formas de tratamento em português europeu". In Oliveira, Fátima & Duarte, Isabel Margarida (org.s). *O Fascínio da Linguagem. Actas do Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 91-99.

Grilo, Maria (2010). *Da Tradução Para o Palco: O Caso De Long Day's Journey Into Night De Eugene O'Neill*. Dissertação de Mestrado em Tradução. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Johnston, David (2004). "Securing the performability of the play in translation". In Coelsch-Foisner, Sabine & Klein, Holger (orgs.). *Drama Translation and Theatre Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Lima, José Pinto de (2007). *Pragmática Linguística*. Lisboa: Editorial Caminho.

Martín Zorraquino, María Antonia & Portolés Lázaro, José (1999). "Los marcadores del discurso". In Bosque, Ignacio & Demonte, Violeta (org.s). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Madrid: Espasa, pp. 4051-4213.

Mateus, Maria Helena Mira (2003). "Dialectos e variedades do português". In Mateus, Maria Helena Mira, Brito, Ana Maria, Duarte, Inês, Faria, Isabel Hub *et al.* *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 39-52.

Matos, Gabriela (2003). "Construções elípticas". In Mateus, Maria Helena Mira, Brito, Ana Maria, Duarte, Inês, Faria, Isabel Hub *et al.* *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 869-913.

Mendes, Amália (2013). "Processos de gramaticalização". In Raposo, Eduardo Buzaglo Paiva, Nascimento, Maria Fernanda Bacelar do, Mota, Maria Antónia Coelho da, Segura, Luísa & Mendes, Amália (orgs.). *Gramática do Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 249-298.

Moura Neves, Maria Helena de (2009). "Fala e escrita: a mesma gramática?" In Preti, Dino (org.). *Oralidade em Textos Escritos*. São Paulo: Humanitas, pp. 19-40.

Nida, Eugene (1964). *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E. J. Brill.

Nida, Eugene & Taber, Charles (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Michigan: United Bible Societies.

Nord, Christiane (2003). "Proper names in translation for children: *Alice in Wonderland* as a case point". *Meta: Translators' Journal*, vol. 48, nº 1-2: 182-196.

Pavis, Patrice (1990). *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. Paris : J. Corti. [Tradução Inglesa: (2000). *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge.].

Pereira, Diana (2015). *Questões de Tradução Relevantes na Obra Kana, alma de mujer*. Trabalho de Projeto do Mestrado em Tradução. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Pinto, José Manuel de Castro (1998). *Novo Prontuário Ortográfico*. Lisboa: Plátano Editora.

Raposo, Eduardo Paiva (1992). *Teoria da Gramática. A Faculdade da Linguagem*. Lisboa: Editorial Caminho.

Reis, Carlos (1995). *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.

Sallenave, Danièle (1982). "Traduire et mettre en scène". *Acteurs* 1.

Schleiermacher, Friedrich (1813). *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Berlin: Reimer. [Tradução Portuguesa: *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Porto: Porto Editora. Apresentação, tradução, notas e posfácio de José Miranda Justo 2003]

Vaz da Silva, Ana Margarida Carvalho & Vilar, Guillermo (2003). "Os falsos amigos na relação espanhol - português". *Cadernos de PLE* 3: 75-96.

Venuti, Lawrence (1995). "The translator's invisibility". *Criticism*, vol. XXVIII, n.º 2: 179-212.

Vitez, Antoine (1982). "Le devoir de traduire". *Théâtre/Public* 44.

Zatlin, Phyllis (2005). *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters.

Zurbach, Christine (2007). *Tradução Teatral: o Texto e a Cena*. Lisboa: Caleidoscópio.

**- Recursos online**

*Collins Dictionary*: <https://www.collinsdictionary.com/>

*Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*: <https://www.priberam.pt/>

*Dicionário Terminológico*: <http://dt.dge.mec.pt/>

EUR-Lex: <http://eur-lex.europa.eu/>

*Gran Diccionario de la Lengua Española* (2016). Larousse Editorial, S.L.:  
<https://www.thefreedictionary.com/>

IATE: <http://iate.europa.eu/>

*Infopédia*: <https://www.infopedia.pt/>

*MacMillan English Dictionary for Advanced Learners* (2002). Macmillan Education:  
<http://www.macmillandictionary.com/>

*Real Academia Española*: <http://www.rae.es/>

*The Free Dictionary*: <https://www.thefreedictionary.com/>

*Urban Dictionary*: <http://www.urbandictionary.com/>

*WordReference*: <http://www.wordreference.com/>